

Universidad Nacional Autónoma de México

Posgrado en Estudios Latinoamericanos

El narrador oculto y el narrador expuesto en dos novelas:
La princesa del Palacio de Hierro (Gustavo Sainz, México) y
La guaracha del Macho Camacho (Luis Rafael Sánchez, Puerto
Rico)

Tesis que presenta

Enrique Aguilar Resillas

Para obtener el grado de

Doctor en Estudios Latinoamericanos

Tutor: doctor Jorge Ruedas de la Serna

México 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicatorias

A Carlos Enrique Nicolás Aguilar Ley, hijo querido desde
siempre y hasta la eternidad

A mis padres María Lucila y Cirilo Carlos que en cielo
estén

Agradecimientos

A Gustavo Sainz

A Luis Rafael Sánchez

A María del Carmen Lucila, María del Carmen y Luz María

A mi tutor, el doctor Jorge Ruedas de la Serna

A mi comité tutorial:

la maestra Valquiria Wey y el doctor Ignacio Díaz Ruiz

A mis sinodales:

la doctora Laura Quintana y el doctor Manuel Garrido

Índice

Dedicatorias

Agradecimientos

Introducción	11
El asunto del narrador	23
Una novela con larga vida	37
El narrador oculto en <i>La princesa del Palacio de Hierro</i> , o la parodia de un cuento de hadas	47
Otras aproximaciones al narrador "oculto" en <i>La princesa del Palacio de Hierro</i>	59
Los diferentes usos del habla coloquial, y un avance en el análisis transtextual en <i>La princesa</i>	75
Ventajas comparativas que da el identificar al narrador "oculto"	91
La coloquialidad que no lo es en <i>La princesa del Palacio de Hierro</i>	99
Llamado de atención a los narratarios	115
<i>La princesa</i> y un lector implícito	123
El narrador expuesto en <i>La guaracha del Macho Camacho</i>	135
Las diferentes hablas en <i>La guaracha</i>	155
La culta presencia del narrador expuesto en <i>La guaracha del Macho Camacho</i>	169
La confusión del autor con el narrador en un ensayo sobre <i>La guaracha del Macho Camacho</i>	181

El narrador como alter ego del autor en	
<i>La guaracha del Macho Camacho</i>	187
Los llamados a un lector plural en	
<i>La guaracha del Macho Camacho</i>	193
Las coincidencias entre <i>La Princesa del</i>	
<i>Palacio de Hierro, y La guaracha del Macho Camacho</i>	201
Anexo I	
Entrevista con Gustavo Sainz, mayo de 2008	213
Anexo II	
Entrevista con Luis Rafael Sánchez, noviembre de 2008	227
Apéndice	
"El lector y dos novelas de Gustavo Sainz"	245
Bibliografía	265

Introducción

En este trabajo académico se realiza un análisis hermenéutico basado en la identificación y ubicación de las características y funciones del narrador en dos novelas latinoamericanas publicadas por primera vez en una época y contexto político similares: la primera parte de la década de los años setenta del siglo pasado, cuando se empezaban a asimilar los cambios sociales propiciados por las revueltas de finales de los sesenta, aunque ambos textos provienen de países distintos: México y Puerto Rico.

En esta investigación se verá que en la novela, mediante la identificación y ubicación del narrador, se puede conocer mejor la estructura, los personajes, acciones y diálogos dentro de tramas en las que se encuentran involucradas y criticadas características sobresalientes de las sociedades de las que surgieron tanto los autores de los textos como sus escritos.

Las dos novelas que se analizan, *La princesa del Palacio de Hierro* de Gustavo Sainz,¹ y *La guaracha del Macho Camacho*

¹ Gustavo Sainz (México, D.F., 1940): de 1965 al 2009 ha publicado 20 novelas, entre las que destaca *La princesa del Palacio de Hierro* (Premio Xavier Villaurrutia 1974). Desde 1981 reside en Estados Unidos donde actualmente es profesor de literatura en la universidad de Indiana en Bloomington.

de Luis Rafael Sánchez,² han sido clasificadas como de la "oralidad" por el uso relevante que se hace en ellas del discurso coloquial dentro de la escritura, y a partir de esa característica se considera que son también una vía para entender la sociedad y la cultura de la que provienen, ya que, como se deja ver en ellas, el habla manifiesta la ideología del sujeto que la emplea, y al hacerlo se convierte en un reflejo de la realidad social de la que surgieron los textos, los personajes y los novelistas.

En este ensayo se plantea que desde el análisis de la narración es posible pasar al de los hechos sociales, y que por ello leer novelas es una vía para comprender mejor las sociedades y los momentos históricos en que fueron escritas, porque el examen de estos documentos literarios permite encontrar nociones y categorías sobre diversos temas como la crítica social a través de la ironía, las características o el cuestionamiento de la identidad sociocultural, el rechazo a las formas culturales impuestas por las sociedades hegemónicas o el impulso de las formas propias de expresión.

² Luis Rafael Sánchez (Puerto Rico, 1936): dramaturgo y narrador, en el primer género tiene publicadas, entre otras, las obras *Farsa del amor comprado* (1960), *Los ángeles se han fatigado* (1960), *La espera* (1960), *La hiel nuestra de cada día* (1962), *La pasión según Antígona Pérez* (1968) y *Quíntuples* (1985). Ha publicado tres novelas: la primera fue *La guaracha del Macho Camacho* (1976).

Todo esto se realiza mediante el uso de la noción de Antonio Cándido, quien señala que:

[L]a crítica debe ajustarse al texto analizado, debiendo por eso no ser dogmática ni exclusivista. En consecuencia, tanto puede investigar de qué manera las condiciones de la sociedad se incorporan a él, cuanto buscar su vínculo con la personalidad del autor, o proceder al levantamiento de su organización formal, teniendo siempre en la mira la combinación constante de la dimensión histórica con la dimensión estética.³

Aquí se parte de la idea de que la novela no es sólo una cuestión de estética o entretenimiento, sino que en su contenido entrega información de carácter transdisciplinario sobre la sociedad de la que procede, la cual es difícil de conseguir de otro modo en forma tan sintética.

Este estudio considera que todo ejercicio hermenéutico

³ Antonio Cándido, *Estruendo y liberación. Ensayos críticos*. Ed. de Jorge Ruedas de la Serna y Antonio Arnoni Prado. México, Siglo XXI Eds., 2000, p. 13.

que se proponga interpretar esta información puede volverse significativo para mejorar la autoconciencia latinoamericana, y para comprender sus diferencias específicas dentro de la globalización.

En el análisis de estas dos novelas el eje de la investigación gira en torno a la comparación de la forma en que sus autores ubican al narrador, colocándolo, en el caso de Gustavo Sainz, de modo complejo en el trasfondo; o ubicándolo de manera insistente e irónica en el primer plano, en el caso de Luis Rafael Sánchez. Ello motiva tanto una lectura crítica de las novelas, sus estructuras, personajes y hablas, como del acto de escribirlas, y del contexto social, cultural y político en que fueron escritas y publicadas, así como en el que fueron leídas.

Esto último es importante porque así se verá también que con sus propuestas estructurales ambos narradores lo que pretendieron y consiguen es establecer a sus textos como un canal de comunicación con sus lectores.

Al analizarlas tomando como eje la ubicación del narrador, se demuestra que lo que ambos autores consiguen con estos recursos narrativos es promover la reflexión del lector, tanto respecto de las novelas mismas, su trama y personajes, como en cuanto a la cultura, el lenguaje empleado, los temas socioculturales abordados y sobre la

historia contemporánea de las sociedades de las cuales surgieron ellos, los escritores, sus libros y hasta los propios lectores.

El análisis que aquí se hace de estas dos novelas, aunque corresponde, en parte, a la sociología de la literatura, también utiliza otros métodos como el narratológico o el de la teoría de la recepción para llegar a conclusiones sobre ambos documentos literarios. Esto se hace así porque, por una parte, a partir de su estructura y en particular de cómo está en ellas ubicado el narrador, ambas se apegan a las nociones de "traslúcido" y "opaco" que utiliza Antonio Cándido, cuando afirma:

Relativizando dos concepciones consideradas antagónicas de literatura, es posible decir que las obras tienden, por un lado, al documento y, por otro, al libre juego de la fantasía. No es posible decir que ella es una cosa u otra, sino que *puede ser* una cosa u otra, encarnándose en una extensa gama entre lo "traslúcido" y lo "opaco" (para usar las expresiones corrientes). En el primer caso el texto parece "reproducir", en el

segundo parece "producir". (Pero siempre, parece).⁴(Las cursivas son de A.C.)

En cuanto a la justificación del uso de varios métodos, cabe citar la "crítica de vertientes" del propio Cándido, cuando dice:

[E]s limitante querer que el trabajo crítico actúe como si existiese apenas el primer tipo de texto, o a penas el segundo. Él debe, ciertamente, atender el mayor número posible de gradaciones del espectro, y de ahí la oportunidad de una "crítica de vertientes", como acostumbro denominarla, es decir, una crítica que obedece a la inclinación de cada texto. De ahí, también, la necesidad de tolerancia intelectual, a fin de no vernos obligados a seguir esta o aquella orientación teórica, pudiendo adoptar la que sea adecuada al caso visualizado.⁵

⁴ *Ibidem*, p. 14.

⁵ *Idem*. p. 14.

Para efectos del análisis realizado este trabajo está dividido en 16 capítulos. En el primero, "El asunto del narrador", se argumenta sobre la importancia de identificar quién narra una ficción para así realizar una lectura más certera. De modo implícito se marcan las diferencias entre autor y narrador. Se mencionan varios autores que se han ocupado de identificar las características de los narradores y se cita la clasificación utilizada para identificar a los narradores que Sainz y Sánchez usaron en sus novelas.

"Una novela con la larga vida", el capítulo dos, menciona las varias ediciones y reimpressiones que ha tenido *La princesa del Palacio de Hierro* desde que se publicó por primera vez en 1974, y los cientos de miles de ejemplares que de ella se han vendido en estos 35 años, así como las varias tesis que sobre esta novela se han realizado en diferentes países e idiomas.

En el capítulo tres, "El narrador oculto en *La princesa del Palacio de Hierro, o la parodia de un cuento de hadas*" se dan argumentos, a partir del contenido de la novela, para identificar al narrador "oculto" o hetero-intradiegético presente en la historia de esta ficción, pero que no participa de modo directo en la diégesis.

"Otras aproximaciones al narrador oculto en *La princesa del Palacio de Hierro*" proporciona más indicios para ubicar

al narrador hetero-intradiegético que narra esta novela, a partir de las anécdotas de las que habla la protagonista, de la forma en que lo hace, semejante a la transcripción de entrevistas, y por el empleo de los poemas de Oliverio Girondo colocados al final de cada capítulo a modo de moralejas, pero también como posibles detonadores de los recuerdos de la protagonista.

En el capítulo cinco, "Los diferentes usos del habla coloquial, y un avance en el análisis transtextual en *La princesa del Palacio de Hierro*", se analizan en detalle las exclamaciones de la protagonista que aparecen en el primer capítulo desde la perspectiva de la morfosintaxis del español coloquial, y en este apartado se llegan a conclusiones a partir del empleo de varias categorías textuales intra y heterodiegéticas.

"Ventajas comparativas que da el identificar al narrador 'oculto'", el capítulo seis, pone en evidencia los errores en que se incurre desde la crítica cuando se confunde, en este caso, a la protagonista con el narrador, y cuando además se tratan de utilizar varias categorías del psicoanálisis para desmenuzar tanto a una ficción como a un personaje, y sobre todo cuando a este último se le trata como si fuera una persona real.

En el siguiente capítulo "La coloquialidad que no lo es en *La princesa del Palacio de Hierro*" se clasifican todas las interjecciones que aparecen en la novela, y mediante ese recurso se deja en claro que no son "coloquiales", espontáneas, ni creadas por la protagonista sino que están hechas y colocadas de manera premeditada por el narrador.

El capítulo ocho, "Llamado de atención a los narratarios" señala los diferentes usos del lenguaje entre el autor, Gustavo Sainz, y el narrador que él creó para contar a *La princesa*, considerando además que es a partir del empleo del lenguaje literario como el escritor trata de ilustrar y atraer al lector de su novela.

"*La princesa y un lector implícito*", el capítulo nueve, muestra cómo Sainz hizo que su narrador utilizara la función fática del lenguaje para incluir a un narratario como alter ego del narrador, y establecer a su novela como un canal de comunicación; en principio con sus jóvenes lectores contemporáneos, quienes venían de padecer el desprecio y la represión por parte de las instancias de poder de la sociedad de su época, y en seguida, a través de los años, con los lectores que en su ficción se siguieron encontrando incluidos, al captar que desde las páginas de esa novela se les hablaba, lo que a su vez implicaba que ellos se podían hacer escuchar desde la literatura.

A partir del capítulo 10, "El narrador expuesto en *La guaracha del Macho Camacho*" se inicia el análisis de la novela de Luis Rafael Sánchez, tomando en cuenta la época en que se escribió y publicó, así como su tipo de narrador: homo-intradiegético (narrador presente en la historia y que participa en ella).

"Las diferentes hablas en *La guaracha del Macho Camacho*" se titula el capítulo 11 y en él se explica cómo el narrador utiliza un habla diferente en cuanto al léxico y la sintaxis para caracterizar a cada uno de los siete personajes principales, incluido él mismo en su calidad de "locutor-maestro de ceremonias", así como para describir las anécdotas en las que cada uno interviene a lo largo de la trama.

En el capítulo 12, "La culta presencia del narrador expuesto en *la guaracha del Macho Camacho*", se explica que es a través de las múltiples referencias a poemas, poetas, películas, dramaturgos, obras de teatro, canciones, telenovelas, libros, comunidades, músicos y pintores, entre otros, que están incluidas en el texto de la novela como el narrador homo-intradiegético se hace presente en la diégesis.

"La confusión del autor con el narrador en *La guaracha del Macho Camacho*", el capítulo 13, sirve para explicar cómo es que la falta de precisión para identificar al narrador,

incluso en ensayos bien documentados, provoca confusiones y fracasos analíticos.

En el capítulo 14, "El narrador como alter ego del autor en *La guaracha del Macho Camacho*", a partir de los datos biográficos de Luis Rafael Sánchez se explica cómo es que él utilizó tantos sus conocimientos prácticos y laborales, como su incursión en los diferentes géneros literarios para dotar al narrador de *La guaracha* de múltiples recursos narrativos, descriptivos y referenciales, lo que de ningún modo justifica que se les confunda.

"Los llamados a un lector plural en *La guaracha del Macho Camacho*", el capítulo 15, muestra que el narrador de esta novela utiliza la función lingüística conativa para comunicarse con sus lectores y llamar su atención sobre el microcosmos que es su ficción, en el cual están presentes los conflictos tanto de su propio país como algunos continentales o mundiales, insertados con habilidad, sapiencia y malicia en las acciones y discursos de los personajes.

Por último, en el capítulo "Las coincidencias entre *la princesa del Palacio de Hierro* y *La guaracha del Macho Camacho*" se llega a la conclusión de que ambos autores se propusieron y consiguieron comunicarse con sus miles de lectores por medio de las funciones fática y conativa,

respectivamente, para exponer varios vicios sociales que siguen vigentes.

Al final se agregan, como anexos, dos entrevistas: la primera con Gustavo Sainz y la segunda con Luis Rafael Sánchez, realizadas por el autor de esta investigación, en las cuales ambos confirman las principales propuestas analíticas planteadas en esta tesis en torno de sus novelas.

El asunto del narrador

Ubicar al narrador en una novela permite percibir y analizar varios aspectos del texto que el autor desea transmitir o destacar. Esa acción proporciona elementos para una lectura más dinámica y creativa; es decir, ofrece al imaginario la comprensión de una estructura organizada de tal manera que sirve de referente para apreciar su forma desde diferentes ángulos, las intenciones con que fue creada y sus implicaciones.

La identificación del narrador no sólo permite saber quién cuenta o narra esa historia ficticia, sino también qué tiene esa historia de relevante de acuerdo con su estructura, cuáles son las motivaciones de su autor, o del narrador y sus personajes; qué relación tienen -si es que la hay- los sucesos narrados con la historia real y concreta; porqué está contada así y para qué.

Aportar elementos para comprender la trama de las novelas, a partir de la colocación de narrador, supone, por parte del autor, una toma de conciencia, también, del papel que desea juegue el receptor dentro de ese mismo "entramado", pues este último es el cómplice natural con el que el escritor cuenta para re-crear la ficción.

La "novela" es una estructura compleja de carácter trascendental, algo que siempre conecta con el concepto de

"ficción" y, por ello, con la capacidad imaginativa de la inteligencia y las emociones humanas. Es una flecha de sentido cuya trayectoria se pretende hacer coincidir con la del lector, a fin de enriquecer y ampliar su experiencia estética y vital, pues es él quien en realidad construye la novela sobre la trama que le ofrece quien la escribe, primero, y quien la narra, en seguida. Porque como afirma Marcel Proust:

"La obra del escritor no es más que una especie de instrumento óptico que ofrece al lector para permitirle discernir lo que, sin ese libro, no hubiera podido ver en sí mismo. El reconocimiento en sí mismo, por el lector, de lo que el libro dice es la prueba de la verdad de éste, y viceversa, al menos hasta cierto punto, porque la diferencia entre los dos textos se puede atribuir, en muchos casos, no al autor, sino al lector".¹

Por eso el juego de interrelaciones hermenéuticas entre quien narra y quien lee el texto de la novela implica un

¹ Citado por Enric Sullá en: *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1996, p. 40.

esfuerzo consciente para ubicar el acontecimiento novela como expresión estética y vital del autor, primero, y del narrador o los narradores en seguida, lo cual pretende, al final, que el lector pueda hacerse copartícipe del propósito constructivo del texto, del por qué y para qué de la ficción y sus contextos.

Este asunto de identificación, a pesar de su importancia, y por encima de los siglos que se tienen de leer en general, y de leer narraciones en particular, no ha sido bien abordado hasta ahora: en pleno siglo XXI es posible encontrar tanto alumnos de preparatoria como críticos especializados que no captan la diferencia entre autor y narrador, aun considerando la diferencia de capacidad analítica que hay entre un crítico profesional y un estudiante de escuela preparatoria.

Identificar al narrador es relevante porque conocer con precisión quién relata lleva al lector a la posibilidad de encontrar más facetas del contenido de una trama y le proporciona instrumentos útiles para profundizar en aquellos tópicos que considere importantes y significativos. Este ejercicio de análisis de la narración contribuye a dinamizar la lectura y sirve para dejar fluir el imaginario de cada lector e, incluso, propicia algunas coincidencias entre éste y el narrador. Eso sin descartar el surgimiento, en el

lector, de reflexiones críticas sobre su entorno social propiciadas por una lectura más certera.

A través de un mayor conocimiento de la estructura narrativa se puede llegar al desciframiento de significados más profundos insertados en los personajes, sus acciones, diálogos, relaciones y anécdotas, lo cual puede dar como resultado la comprensión y aceptación no sólo de las certezas sino también de las ambigüedades.

Con esto último lo que logra el lector es adentrarse en la comprensión de los protagonistas, quienes, si se lee bien, se nota que en el fondo no están divididos ni estructurados de manera esquemática, como tampoco lo están ni lo son sus acciones. Aquí cabe citar a Luz Aurora Pimentel cuando dice:

Leer implica, entre tantas otras cosas, un constante proceso de selección y de organización, un incesante desciframiento de signos imbricados y entrecruzados, una proyección de la especialidad retórica de los signos[...]Mas la lectura implica también una dinámica de resistencia y de apropiación entre un texto que proyecta un universo, esencialmente ajeno, y un

lector que pone en riesgo su mundo al intentar apropiarse del otro.²

Al ejercitarse en esta lectura el descifrador está en condiciones de encontrar y entender las conexiones que tienen la trama y el discurso, los narradores y los personajes, o sus acciones y palabras con la época; las circunstancias sociales, los valores y costumbres, la historia y las referencias ideológicas del contexto social que impulsaron o propiciaron su surgimiento. Recibe información sobre la existencia humana (individual y colectiva), también entretenimiento y ejemplos para ubicar el texto dentro de las coordenadas que el narrador utilizó para su construcción, y sobre los universos de significación de los que es producto.

Al tener claro quién es el narrador, el lector aumenta su capacidad de relacionar diferentes hechos culturales, sociales, políticos, económicos y los factores estéticos y literarios presentes en una novela. Puede disponer de elementos para distinguir mejor entre ficción y realidad, ya que, colocando este esquema de la forma-novela en un proceso dialéctico, por medio del análisis de la ficción es posible adquirir las herramientas analíticas necesarias para distinguir con mayor precisión el ángulo de la realidad, con

² Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, UNAM-Siglo XXI, 2005, p. 163.

respecto al recorte objetivo-subjetivo que se realizó a partir de un tiempo y un espacio para desarrollar una historia, una narración.

Gracias a este esfuerzo hermenéutico el receptor estará en condiciones de ir encadenando preguntas y encontrando respuestas sobre aquellos aspectos de su lectura que desee profundizar, sean estos particulares, sociales, históricos o culturales, entre otros.

De la misma manera dispondrá de una fuente de información para responder cuestiones relativas a: ¿quién cuenta esto?, ¿por qué lo cuenta así?, ¿qué lo hizo escoger a estos personajes?, ¿cuál o cuáles son los propósitos de ubicar a estos personajes en este contexto, con estas relaciones, en estas circunstancias?, ¿por qué eligió que los protagonistas utilicen este lenguaje?, y así hasta el infinito, porque leer, y más todavía leer bien, es un proceso que permite ampliar la conciencia de quien interpreta pues le aporta tanto la experiencia como el punto de vista de quien trama la novela, en primera instancia, como la perspectiva de quien o quienes la narran, en seguida.

Desde este enfoque, leer una novela supone una cierta conciencia crítica sobre la credibilidad de una ficción. Y si eso se hace bien, al regresar a la realidad el lector ya no sólo es capaz de ubicar mejor al autor material de un hecho,

cualquiera que éste sea: un descubrimiento científico o un crimen, un conflicto político o un aumento de precio, sino que cuenta con elementos para tratar de distinguir entre el autor material y el autor intelectual de una acción, o para intentar saber quién está detrás o qué intereses han motivado algún acto o decisión.

Lo anterior no quiere decir que una lectura sea el acceso al paraíso de las certezas, porque, como también lo señala Luz Aurora Pimentel:

[L]a fragmentación vocal, tan característica de la narrativa del siglo XX, parecería traer a un absoluto primer plano ideológico el principio de incertidumbre no sólo de nuestro conocimiento del mundo, sino incluso de las formas de acceso a él.³

¿Lo anterior contradice lo planteado arriba? La respuesta es no porque al tener acceso a este nivel de análisis y entendimiento el lector aguza sus procesos cognitivos y se propicia un flujo de ideas en diferentes direcciones, a la vez que adquiere capacidades para mirar el

³ Ibidem p. 146.

mismo objeto (novela, acto) desde diferentes ángulos. Aunque en el caso de los hechos sociales, históricos, lo que aprende es a encontrar no la credibilidad sino la veracidad.

Por otra parte, al ir encontrando las respuestas a las interrogantes que le plantea una historia literaria, el lector puede obtener un plus de goce del objeto estético llamado *novela*. Pero lo mejor es que este proceso se puede extender a cualquier otra "narración", sea ésta un cuento, un reportaje o una película, por ser éstas las manifestaciones más cercanas a la novela, pero también a casi cualquier manifestación o resultado de la actividad humana en la que esté involucrada una historia.

Y las novelas, desde la ficción, entrenan al lector para conseguir todo lo anterior porque por medio de la lectura bien hecha se descubre que la ficción y la realidad tienen una íntima relación, ya que la realidad, al igual que las historias, siempre llega mediada por el lenguaje a la conciencia humana. De ahí el lugar decisivo del lenguaje dentro de la existencia. Lo material concreto llega organizado por la palabra. Ésta es nuestra forma de estar en el mundo: gramatical, codificada, verbal, simbólica,

semiótica. Y de ahí mismo la necesidad de repensar lo que ello significa.⁴

Y la forma-novela está hecha justo con palabras que plantean "actos de habla", "voluntades", acciones en el tiempo y el espacio. Acontecimientos y actos integrados por muchos estratos de materia y sociedad, pues en La Realidad todo se interrelaciona de muchas maneras, nunca de una forma única o lineal.⁵

Saber quién narra parece cosa fácil, pero si se revisa la teoría literaria se puede ver que hay varios autores, como Gérard Genette,⁶ Lisa Block de Behar⁷ y Seymour Chatman,⁸ quienes han ido armando toda una terminología, justo para ubicar al narrador, para saber con precisión quién cuenta la historia y cómo emite el discurso y le da forma a la novela, y para denominarlo de modo que no se preste a confusiones. A partir de sus estudios ya existen algunas clasificaciones de los narradores, según su nivel narrativo, grado de participación, grado de perceptibilidad y grado de fiabilidad, como por ejemplo el modelo de Imízcoz:

⁴ John Austin, *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones*. Barcelona, Paidós, 1982.

⁵ Martin Heidegger, "El comprender y la interpretación", en *El ser y el tiempo*. México, FCE, 1983, pp. 166-172 (traducción de José Gaos).

⁶ Gérard Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1990; *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1992.

⁷ Lisa Block de Behar, *Una retórica del silencio*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1984.

⁸ Seymour Chatman, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990.

[N]arrador extradiegético (el narrador se sitúa en un nivel narrativo superior a la historia que narra), narrador intradiegético (se sitúa al mismo nivel de la historia) y narrador hipodiegético (el caso de un narrador que narra una historia que está dentro de la historia principal). Según el grado de participación en la historia el narrador puede ser: heterodiegético (no participa en ella) y homodiegético (sí participa como personaje). Estas clasificaciones se pueden combinar entre sí de modo que se tenga un narrador hetero-extradiegético (narrador omnisciente), homo-extradiegético (narrador que es personaje pero que es superior a la historia que narra), homo-intradiegético (narrador presente en la historia y que participa en ella) y hetero-intradiegético (narrador presente en la historia pero que no participa en ella).⁹

⁹ Teresa Imízcoz, et. al., *Quién cuenta la historia. Estudios sobre el narrador en los relatos de ficción y no ficción*, Pamplona, Ediciones Eunete, 1999, p. 36.

También, al revisar las referencias sobre textos de todas las épocas lo que se ve es que, sin importar el prestigio ni los siglos, décadas o años que tengan de publicados, las narraciones o novelas sean de Cervantes, de García Márquez o Faulkner -por citar diferentes autores, épocas y famas- se siguen analizando e intentando descifrar, es decir, leer mejor utilizando las anteriores categorías. Al respecto, Teresa Imízcoz afirma:

[E]stas clasificaciones teóricas sobre los tipos y funciones del narrador no sirven de nada mientras no ayuden a comprender el sentido de un texto y sirvan de instrumento para una interpretación más profunda.¹⁰

La comprensión de los elementos narrativos de la forma-novela tales como el lenguaje, el tiempo, el espacio, la época, los personajes, la historia y el lugar del narrador se logra a través de la lectura atenta y educada.

En cuanto a las palabras, la materia prima de toda historia narrada, cabe decir que ellas permiten comprender el pasado y reflexionar sobre el presente y explorar o hacer

¹⁰ *Ibid.*, p. 36.

predicciones sobre el futuro en una determinada dirección o materia.

Cuando uno lee una novela recibe información sobre modos de hablar, de vestir, amar; la capacidad de mentir, formas de comer, moralidades, caprichos, y sobre qué se dice o qué se piensa en ciertos casos, entre una variedad inmensa de temas y acciones.

Por lo anterior los textos son acontecimientos socioculturales; productos, al final de cuentas, de la imaginación, el pensamiento y los sentimientos, y quienes emiten los textos con forma-novela no son quienes controlan en total su significado sino sólo una de sus partes: la otra es el lector.

Al leer este tipo de historias se comprende y acepta que como humano se es mortal, que no se vino aquí de una vez y para siempre sino que el paso por este mundo es temporal: que nadie viene aquí para quedarse. Se asume que la vida es finita; que al igual que las novelas, se acaba y que si acaso lo que la existencia ofrece es cierto margen de elección para decidir en alguna medida cómo vivir, de qué, con quién y para qué.

Por último, como dice Enric Sullá:

[L]a novela, después de haber proporcionado distracciones o emoción o placer o miedo, hace al lector, quizá, un poco más sutil, mejor observador de su propio mundo y de su propia vida; proponiendo otra realidad, ayuda a comprender esta realidad. Lo que no es poco. (Subrayados de E.S.)¹¹

¹¹ Enric Sullà, *op. cit.* p. 25.

Una novela con larga vida

Desde que se imprimió por primera vez, en octubre de 1974, la novela de Gustavo Sainz, *La princesa del Palacio de Hierro*, no ha dejado de circular entre los lectores. A lo largo de estos 35 años -esto se escribe en octubre de 2009- de este volumen se han vendido poco más de 175 mil ejemplares, lo que da un promedio de 5 mil por año, tomando en cuenta que desde el primer año de su publicación, hasta el año 2007, que es el de su más reciente edición, este libro no ha dejado de imprimirse, como se puede apreciar en el listado de ediciones que aparece aquí abajo y cuyos datos proceden del archivo del propio Sainz.¹

Estas cifras convierten a esta novela en un caso extraordinario en el mercado del libro mexicano, en el cual son raros los ejemplares que rebasan la primera edición, y más raros aún los que se mantienen por tanto tiempo en circulación, textos que son conocidos en el ambiente editorial como *long sellers*.

A lo anterior hay que añadir el dato de que en el mercado editorial de Estados Unidos esta novela vendió 80 mil ejemplares entre 1987 y 1994, lo cual es sobresaliente ya que también son muy poco los libros mexicanos que han logrado tal cifra de ventas en el mercado editorial norteamericano.

¹ Agradezco al autor la entrega de esta información.

Otro aspecto interesante que ofrece el siguiente listado es el número de tesis que se han escrito sobre esta novela, y la variedad de países del que proceden dichas investigaciones.

Por lo que se refiere a la cantidad, por el número de tesis realizadas, en primer lugar aparece Estados Unidos, con nueve, seguido de México en donde se han realizado tres. Lo curioso, en este último caso, es que ninguna de estas tesis procede de alguna universidad de la ciudad de México, que es donde se desarrolla esta ficción.

En cuanto a la variedad cabe notar que cuatro de dichas investigaciones son de Europa y tres de Sudamérica.

Otro dato importante es que *La princesa* no ha dejado de suscitar interés entre la academia, a lo largo de los años, como se comprueba al observar el año de publicación de estos trabajos recepcionales: el primero es de 1975, el año siguiente en que se publicó la novela, y la más reciente es de 2005.

Ediciones de *La princesa del Palacio de Hierro*:

La princesa del Palacio de Hierro. Ilustraciones de Armando Villagrán, Tomás Parra, Gelsen Gas, Francisco Corzas, José Luis Cuevas, Arnaldo Coen, Rodolfo Zanabria, Fernando Lozano, Jody McGrath, Gonzalo Ceja, Brian Nissen, Horacio Casa,

Rodolfo Hurtado y Gabriel Ramírez. Colección Novelistas Contemporáneos, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1974, 348 p. Primera edición, 15,000 ejemplares.

Segunda edición. Premio Xavier Villaurrutia 1974. Ilustraciones de Gelsen Gas. Colección Novelistas Contemporáneos, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1975, 348 p. Edición de 5,000 ejemplares.

Tercera edición. Ilustraciones de Francisco Corzas. Colección Novelistas Contemporáneos, Ed. Joaquín Mortiz. México, 1976, 348 p.

Edición de 5,000 ejemplares.

Cuarta edición. Ilustraciones de Arnaldo Coen. Colección Novelistas Contemporáneos, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1977, 348 p.

Edición de 5,000 ejemplares.

Quinta edición. Ilustraciones de Jody McGrath. Colección Novelistas Contemporáneos, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1978, 348 p.

Edición de 5,000 ejemplares.

Sexta edición. Ilustraciones de José Luis Cuevas. Colección Novelistas Contemporáneos, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1979, 348 p.

Edición de 5,000 ejemplares.

Séptima edición. Ilustraciones de Francisco Zanabria. Colección Novelistas Contemporáneos, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1980, 348 p.

Edición de 5,000 ejemplares.

Octava edición. Ilustraciones de Francisco Toledo. Colección Novelistas Contemporáneos, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1981, 348 p.

Edición de 5,000 ejemplares.

Novena edición. Ilustraciones de Fanny Rabel. Colección Novelistas Contemporáneos, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1982, 348 p.

Edición de 5,000 ejemplares.

Décima edición. Ilustraciones de Feliciano Béjar. Colección Novelistas Contemporáneos, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1983, 348 p.

Edición de 5,000 ejemplares.

(60,000 ejemplares)

La Princesa del Palacio de Hierro. Ilustraciones: óleos de Francisco Corzas, Ed. Océano, México, 1984. Reimpresiones: 1985, 1986, 1987, 1988. Ediciones de 5,000 ejemplares.

(25,000 ejemplares)

The Princess of the Iron Palace. English translation by Andrew Hurley. Grove Press, Inc. New York, 1987, 352 p.

Edición de 10,000 ejemplares.

The Princess of the Iron Palace. English translation of Andrew Hurley. Paperback Edition. Grove Press, New York, 1988, 352 p. Reimpresiones: 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994. Total de ejemplares: 70,000.

(80,000 ejemplares)

La Princesa del Palacio de Hierro. Ed. Grijalbo, México, 1984, 348 p. Edición de 5,000 ejemplares.

(5,000 ejemplares)

La Princesa del Palacio de Hierro. Editorial Jorge Alvarez, Buenos Aires, Argentina, 1984. Desconocido número de ejemplares.

La Princesa del Palacio de Hierro. Cal y Arena, México, 1985, 286 p. Reimpresiones: 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994. Total de ejemplares: 36,000.

(36,000 ejemplares)

La Princesa del Palacio de Hierro. Narradores Contemporáneos, Ed. Joaquín Mortiz, Rústica, México, 1995, 296 p. Reimpresiones: 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001.

Total de ejemplares 36,000.

La Princesa del Palacio de Hierro. Ilustraciones de Arnaldo Coen. Alfaguara, México, 2002, 388 p.

Edición de 10,000 ejemplares.

La Princesa del Palacio de Hierro. Prólogo de Vicente Leñero. Epílogo de Karen Hardy. Biblioteca Gustavo Sainz. Ediciones del Ermitaño, Minimalia, México, 2007. 312 p.

Edición de 5,000 ejemplares.

Total aproximado: 260,000 ejemplares

Tesis sobre *La princesa del Palacio de Hierro*

-Farrington, Sharyl Sydney. *Gustavo Sainz: An Analysis of The Princess of the Iron Palace*, Rice University, Houston, Texas, 1975, 320 p.

-Ferguson Caram, Dorothy. *Uncontrollable Reality in the Work of Gustavo Sainz*, The University of Texas at El Paso, 1975, 348 p.

-Trigo, Pedro. *La Princesa del Palacio de Hierro: Narrativa de una sociedad en transformación*, Universidad Central de Venezuela, Dirección de Cultura, Caracas, Venezuela, 1976, 346 p.

-Decker, David. *Gustavo Sainz and the recent Mexican novel*. University of Kansas. Lawrence, Kansas, 1977, 298 p.

-Josef, Bella. *A alternative do humor em La Princesa del Palacio de Hierro*. Sociedade Brasileira de Lingua e Literatura, Salamandra, Río de Janeiro, 1978.

-Bidon, Claude. *Mythe, Language et Societé au l'étude de la classe moyenne a travers de roman de Gustavo Sainz La*

Princesa del Palacio de Hierro. Université Paul Valéry de Montpellier. UER II, Littératures et Civilisations de la Méditerranée, Maîtrise d'enseignement de Langues Vivantes et Etrangères, France, 1980.

-Pool Madrigal, Mariana. *The image of Limited God in two Mexican Novels: Hasta no verte Jesús Mío and La Princesa del Palacio de Hierro*. Rice University, Houston, 1980, 360 p.

-Pagés Larraya, Antonio. *Una novela mexicana sobre las mujeres*. Instituto Judío Argentino de Cultura e Información, Tucumán, Argentina, 1980, 398 p.

-Ramírez, Pilar. *La Princesa del Palacio de Hierro. Mujer, novela y sociedad*. Centro Toluqueño de Escritores, Toluca, México, 1988, 260 p.

-Muller, Ink. *La Princesa del Palacio de Hierro von Gustavo Sainz. Eine Kommunikationsonorientierte Analyse des Bedeutungsaufbaus*. University of Hamburg, Germany, 1988.

-Hardy, Karen J. *Gustavo Sainz'La Princesa del Palacio de Hierro: a three hundred page telephone call*. Departamento de Estudios Hispánicos, The University of Alabama Press, Kinston, Alabama, 1989, 184 p.

-Ortiz Partida, Víctor. *Los lugares narrativos en La Princesa del Palacio de Hierro, de Gustavo Sainz*. Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y

Humanidades, División de Estudios Históricos y Humanos, Departamento de Letras, Guadalajara, Jalisco, 1996, 354 p.

-Gallauner, María. Gustavo Sainz's erzähltechnik in "La Princesa del Palacio de Hierro" im vergleich mit James Joyce's "Ulysses". Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie and der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, Wien, 1998, 300 p.

-Dugam, Shanon Creola. *La voz para que no brincaran tan duro la tradición y la modernidad. Gustavo Sainz y La Princesa del Palacio de Hierro*. Cornell University, New York, 1999, 384 p.

-Inojosa, Franklin J. *La Princesa del Palacio de Hierro, un prototipo de la novela coloquial latinoamericana*. Indiana University, Bloomington, 2000, 212 p.

-Morgan Claire. *To what extent does the city, a literary construct, impact a narrative strategy of the self in "La Princesa del Palacio de Hierro", by Gustavo Sainz*. Cambridge University Press, Cambridge, London, 2001, 236 p.

Swanson, Philip. *Gustavo Sainz and La Princesa del Palacio de Hierro: Funniness, identity and the post-Boom*. Manchester University Press, New York, 2002, 316 p.

-Levy Vázquez, Ruth Elizabeth. *Proceso de escritura de la novela La Princesa del Palacio de Hierro de Gustavo Sainz*. México, Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de

Ciencias Sociales y Humanidades, División de Estudios de la Cultura, Departamento de Estudios Literarios, Guadalajara, Jalisco, 2003, 280 p.

-Morrow, Carolyn. *The Challenge of Changig Society: La Princesa del Palacio de Hierro de Gustavo Sainz*. Arizona State University, Center for Latin American Studies, Tempe, Arizona, 2005, 434 p.

El narrador oculto en *La princesa del Palacio de Hierro*, o la parodia de un cuento de hadas

En *La princesa del Palacio de Hierro* puede considerarse que, después de ponerle el título y hacer las dedicatorias, el autor colocó a un narrador "oculto" o hetero-intradiegético para utilizar la clasificación de Imízcoz (vid supra), dentro de la historia, pero sin participar en ella, sino sólo con la finalidad de que estructurara la narración, pero tomando en cuenta que ya el título condicionaba a todo su relato o fábula, considerando a ésta en los términos de Helena Beristáin, cuando la describe como:

[G]énero[...]mediante el cual suele hacerse crítica de las costumbres y vicios locales o nacionales, pero también de las características universales de la naturaleza humana en general [en el cual] puede haber tendencia realista.¹

Asimismo se le denomina aquí "fábula" a esta narración tomando en cuenta que como afirma Mieke Bal:

¹ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1992, p. 207.

[F]ábula es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan".²

Pero esta denominación también se basa en la afirmación de Ricoeur cuando dice:

Sigo todavía a Aristóteles para designar el tipo de *composición verbal* que constituye a un texto en relato[que él hace] con el término *mûthos*, que se traduce por 'fábula' o por intriga [...]ensamblaje de las acciones cumplidas[...]es decir, la estructuración que exige que se hable de *puesta-en-intriga* y ésta consiste principalmente en la selección y combinación de acontecimientos y acciones relatados, que convierten a la fábula en una historia 'completa y entera'.³(Los subrayados son de P. R.)

² Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, Crítica y estudios literarios, 1990, p. 13

³ Paul Ricoeur, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, México, FCE, 2002, p. 17

Por otra parte, desde el título *La princesa del Palacio de Hierro* es una invitación al desciframiento, a poner atención a lo que está dicho entre líneas. A fijarse en los transtextos y los paratextos.⁴ ¿Por qué? Porque para empezar el título de la novela alude de modo paródico a los cuentos de hadas,⁵ que es la causa de que aquí los roles de los personajes estén modificados por el ánimo burlesco.

Para una mayor precisión respecto de este planteamiento, cabe recordar el texto de la solapa de la primera edición de esta novela, en el que se afirma:

Como Scherezada, la anónima protagonista
de este libro habla compulsiva,

⁴ Ana María Llurba, "Un discurso doblemente transpuesto", quien a su vez sigue la denominación de Gérard Genette, en Domínguez, Mignon (ed.). *Estudios de narratología*, Buenos Aires, Biblos, 1991, p. 68.

⁵ Juan Armando Epple en "Estos novísimos narradores hispanoamericanos" (Texto crítico, año IV, número 9, enero-abril, 1978, p. 153) dice: "Hay dos rasgos básicos que se advierten como constantes que dinamizan el mundo de la literatura reciente: apropiación de la tradición y desacralización de sus fundamentos, y que ponen en relación dos conceptos que se unen problemáticamente: apropiación y subversión. Y esto lleva a un resultado natural, como opción literaria: la parodia [...] como un mecanismo poético que se apropia de un modelo para desenmascararlo y desarticular sus fundamentos prestigiosos, pequeño acto parricida que oscila entre la fijación y el rechazo, entre el reconocimiento y la transgresión.[...]Quizás el aporte más novedoso se da cuando se utilizan ciertas formas literarias ya sin relevancia artística y ciertas formas típicas de los medios de comunicación de masas como modelos de narración que se ensalzan y luego se desenmascaran, instalando en su centro a la mirada a la vez juguetona y corrosiva de un narrador distinto[...]el cuento de hadas en *La princesa del Palacio de Hierro*, de Gustavo Sainz".

violentemente, difiriendo un acontecimiento que nadie parece conocer.⁶

Este paratexto es fundamental para deducir que a quien la protagonista se dirige es un sujeto masculino, así como Scherezada le habla a su amante, el califa. Además, esta deducción fundamental está basada en la confirmación que hace el propio Sainz en la entrevista del Anexo I en la cual afirma que fue él quien redactó este texto de presentación: el autor menciona el modelo original, por lo que es válido deducir que en su trama también incluyó a los dos protagonistas principales, es decir, a una mujer que habla y a un hombre que primero la escucha y luego escribe.

Pero la protagonista de *La princesa* se distingue de la princesa de *Las mil y una noches* porque ella no tiene nombre propio, sino que es un "yo femenino" que si acaso se autobautiza, con ironía, en algún momento de la novela como "La Popular", porque bailando es el alma de las fiestas, o como La Madre Abadesa, por andar de compadecida.

Por otro lado, a propósito de que desde el título *La princesa del Palacio de Hierro* hace referencia a los cuentos de hadas, pero en particular a *Las mil y una noches*, tomando

⁶ Gustavo Sainz, *La princesa del Palacio de Hierro*, México, Joaquín Mortiz, primera edición, 1974.

para ello el planteamiento de Barthes⁷ de que todas las fábulas se basan en un modelo universal, también cabe mencionar aquí lo que al respecto dice Mieke Bal:

Una confrontación entre una fábula concreta y un modelo general permite que la descripción de la estructura de la fábula en el texto en cuestión se formule de manera más precisa *con respecto al modelo base por el cual la estructura específica se sitúa en relieve y se hace visible* (Los subrayados son de M.B.).⁸

Ya ubicada como falsa "princesa" dentro de la trama, entonces, la protagonista empieza por recordar de manera caudalosa sus aventuras de cuando tenía poco más de 15 años, y al hacerlo va nombrando a los personajes que la rodean, algunos por sus funciones: el papá, la mamá, el hermano, y a los demás por sus características: "La Vestida de Hombre", "Las Tapatías", quienes a su vez se dividen en "La Tapatía Grande" y "La Tapatía Chica", más "El Monje", "El Loco

⁷ Citado por Mieke Bal, op. cit. p. 26, quien a su vez lo toma de "Introducción al análisis estructural del relato" del propio Barthes.

⁸ Mieke Bal, op. cit. p. 27

Valdiosera", también conocido como "El guapo guapo", o "Carmelita la Piernudita".

En esta historia en lugar de "hada madrina" que cuide a "la princesa", hay un tío, dedicado a la política, que está ligado tanto a la policía como a los delincuentes, y quien es el encargado de velar por los intereses de su sobrina a quien trata de separar de los "príncipes" con los que se junta, cuya "alcurnia" se basa en que son drogadictos, contrabandistas, narcotraficantes y proxenetas.

Como toda princesa que se respete, ésta tiene su "palacio", sólo que el de ella en lugar de ser una gran mansión rodeada de jardines, es un gran almacén, el "Palacio de Hierro", al que entra a trabajar en la "butic", con base en recomendaciones de su familia, lugar en el que se la pasa rompiendo cosas caras, como jarrones de catorce mil pesos, porque es muy distraída, y donde se dedica a contarle a toda la clientela sus penas.

El "maleficio" que padece esta "princesa" es el de la banalidad de su existencia, y el "mago" que la va a rescatar de ese estado de intrascendencia y superficialidad es el narrador, el sujeto masculino que la escucha, y quien desde la penumbra y el silencio arma la trama tanto con las propias palabras de la protagonista, como con versos y poemas del poeta argentino Oliverio Girondo. (Ver en el Anexo I la

confirmación de esto, cuando Gustavo Sainz habla del narrador como "organizador" del texto.)

Se puede afirmar todo lo anterior porque a medida que en la trama parece que la protagonista le cuenta sus peripecias al narrador, ella va describiendo cómo es que su vida cambia, y se va haciendo más complicada, en parte porque comienza a trabajar, al principio como vendedora y después como modelo, dando por hecho que su belleza era tal que podía lucirla en las pasarelas.

A partir de que ella consigue un trabajo, se va "saliendo" de su mundo de comodidades, y va entrando al mundo laboral. Eso en parte tiene lugar por la lógica de su desarrollo existencial, pero también es ocasionado por la forma en que suceden los acontecimientos: sus novios-amantes se vuelven más posesivos, y su familia descubre que varios de ellos se dedican a actividades como la explotación de mujeres o la drogadicción y le prohíben que les hable o los vea, y entonces, para seguir tratando con ellos, ella se consigue un trabajo.

Su alejamiento del núcleo familiar y su integración al mundo laboral se puede ver como la salida de un ámbito de protección, pero también como la entrada a un espacio de mayor complicación emocional. Aquí cabe citar de nuevo a Mieke Bal, cuando indica que:

Si el pensamiento espacial es verdaderamente una propiedad humana, no sería sorprendente que los elementos de este campo jugaran un papel importante en las fábulas, Es posible, por ejemplo, anotar el lugar de cada fábula, y luego investigar si existe alguna conexión entre el tipo de elementos, la identidad de los actores, y el lugar.[...]Un contraste entre *interior* y *exterior* es a menudo pertinente, pudiendo «interior» portar la sugerencia de protección, y «exterior» de peligro. Dichos significados no se hallan vinculados de forma indisoluble a estas oposiciones: es igualmente posible que el *interior* sugiera una reclusión y el *exterior* la libertad.⁹

La propuesta de que la protagonista habla para entender o comprender parece confirmarla ese texto de la solapa de la primera edición de esta novela, en el que también se dice:

⁹ Mieke Bal, *ibid.* p. 51

Hablar es para ella una voluntad de rescatar las imágenes y las cosas en su [...]vibración y carácter provisorio; una bárbara acumulación de recuerdos que se desbordan por banales, viles o nobles[...]Este discurso feroz, insensato y locuaz se produce por intolerancia del presente y de ella misma, por una romántica confianza en la disponibilidad de lo real y la certeza de que todos nos cumplimos también mediante el ridículo, el miedo, la fatiga y la crisis.

Citar este paratexto es pertinente porque proporciona "claves" para comprender mejor un texto sólo en apariencia sencillo.

A partir de la segunda edición de esta novela en la editorial Joaquín Mortiz, en la segunda solapa aparecieron comentarios de críticos y novelistas que también aportan elementos para captar la complejidad de esta ficción.

Del novelista Miguel Donoso Pareja se cita: "Con *La Princesa*, Sainz vuelve a la frescura de *Gazapo*, pero lo hace con un mayor sentido de la estructura novelística y un manejo del lenguaje, mucho, muchísimo más serio y hondo, más

crítico". El narrador, ensayista y catedrático Fernando Curiel, afirma: "He aquí a una golfa de corazón que nos instala en un relato de aventuras, en una picaresca de plano memorable". Del novelista Vicente Leñero, la cita es: "Lo apasionante del libro depende de que ella -muñeca de cuerda, personaje de ficción, inocente mitómana- está construida como un símbolo feliz de la enorme mentira que es, al fin de cuentas, toda novela". La afirmación del crítico de cine Jorge Ayala Blanco es contundente: "Un Oscar Lewis del Denny's".

Con el paso del tiempo, y de las sucesivas ediciones, estos útiles paratextos desaparecieron y esa es otra razón más para citarlos aquí.

Otros datos: Donoso Pareja, Leñero, Curiel y Ayala Blanco, desde entonces, 1974, y hasta la fecha, son personajes destacados en el medio intelectual mexicano, y sus comentarios ponen de manifiesto la atención que desde dicho ámbito se le otorgó a este texto; el volumen de sus ediciones y ventas a lo largo de 35 años, señalado en el capítulo anterior, indica un interés constante por parte de los lectores; las tesis y reseñas que se citan en esta investigación permiten pensar en un alto nivel de atención por parte de especialistas, pero pese a todo eso hay que admitir también que en el medio académico mexicano sigue

imperando la noción de que ésta es una novela "menor", lo cual por un lado cabe poner en duda a partir de todos los datos anteriores, y por otra parte justifica el que se haga un estudio para tratar de saber, por medio de un análisis especializado, comparativo, las razones de su permanencia tanto en el mercado como en el interés de los lectores.

Otras aproximaciones al narrador "oculto" en *La princesa del Palacio de Hierro*

Primera

Para ubicar al narrador "oculto" o hetero-intradiegético, lo cual, hasta la fecha, no se ha intentado ni en las reseñas, críticas o tesis que sobre esta novela se han realizado, el capítulo seis titulado "Confluencia de cúmulos recuerdos y luzlatido cotidiano", es un fragmento clave porque en él la protagonista se dirige al narrador de manera directa y afirmativa, y no sólo de modo fático -modo cuyas implicaciones serán analizadas más adelante- como lo hace a lo largo de la diégesis, que es un monólogo dividido en 21 fragmentos o capítulos, en apariencia sin receptor definido.

En este fragmento la protagonista habla de que muchas veces comía en la casa de sus amigas "Las Tapatías", jóvenes como ella, y dice que a esas comidas llegaba "La Vestida de Hombre".

Luego de referirse al carácter de sus amigas, y a algunos rasgos de su conducta que le parecen contradictorios, la protagonista dice:

Las Tapatías y yo estábamos hablando de dulces, de pasteles, de refrescos, del

daño que te hacen esas cosas, de recetas de cocina, de chocolates, de restoranes, bueno, de lo que nos gustaba ¿no? Y estábamos muertas de risa, tratando de que La Vestida de Hombre no hablara, porque siempre saca su problema y ya nos tiene hasta el gorro la pobre. Entonces nos ponemos a hablar de nuestras familias, de cosas que nos han pasado ¿no? *Como tú y yo.* (el subrayado es mío: E.A. LPPH, p. 87. En lo sucesivo las citas de esta novela aparecerán de esta manera.)

Como se puede ver, en este párrafo la protagonista principal se dirige al que aquí se plantea también como "narrador oculto", por medio de repetirle dos veces la pregunta "¿no?", con las que más que buscar una respuesta lo que se busca es evidenciar que le está hablando a alguien, y que ese alguien le está poniendo atención a ella y a su discurso. Es así como se justifica el hablar de un narrador hetero-intradiegético, porque a pesar de estar presente, no aparece de modo directo en la diégesis, sino que se coloca dentro de la historia pero no participa en ella, sino que

sólo la va recopilando, y de modo muy sutil se deja ver, a través de las palabras de la protagonista, como en este enunciado subrayado.

En ese fragmento de la novela la protagonista se refiere también a sus novios, y al hacerlo dice:

Tuve novios que hasta ahora y hasta la fecha son los más destrampados del mundo ¿no? Y hubo alguno que ni siquiera me dio un beso. Claro que se explica. Tenían mujeres y juegos y cosas hasta decir basta... Incluso cositas bastante misteriosas... Eran ¿cómo te diré? *Demasiado como nosotros mismos...*(el subrayado es mío: E.A. LPPH, p. 97)

En este párrafo otra vez la protagonista se refiere a ambos, a ella y al narrador, y lo vuelve a hacer de modo elíptico, porque deja ver que entre ellos hay una relación similar a la que ella tenía con sus novios, y al hacerlo habla de éstos como tipos con varias relaciones y diversiones, lo que permite suponer que tanto la protagonista como el narrador también las tienen, entre ellos y con otras y otros, lo cual además sucede no por casualidad, sino porque

ambos tienen la convicción de que así está bien su ser y su hacer amoroso, amistoso y sentimental. Lo interesante es que otra vez el narrador utiliza las palabras de la protagonista para develar la manera en que ambos se relacionan.

Con los subrayados de estos párrafos lo que se puede concluir, valga la repetición, porque a lo largo de toda la trama sólo hay estas pocas referencias tan directas, es que al hablar ella se dirige al "narrador", el cual es quien arma la historia y estructura la trama, tomando en cuenta que ella, la protagonista, la cual por lo demás no tiene nombre, sólo "le habla" a un "alguien", un sujeto pasivo, y que al hacerlo lo hace a través de largos monólogos.

Y cabe insistir en que la protagonista de esta novela no es la narradora, porque en ningún momento, o de ninguna manera hace referencia a que va a poner por escrito, o va a plasmar en forma impresa, o va a dejar para la posteridad sus impresiones, sino que solo "habla", "dice", y eso lo hace de forma "coloquial".

Todo esto permite afirmar que si ella no es quien escribe, entonces hay alguien que sí lo hace, y ese alguien es un narrador, quien por los datos arriba mencionados es un sujeto masculino, como el califa al que le habla Scherezada, con el que ella se la pasa "platicando", aunque él nunca habla, sino que sólo la escucha, en una relación semejante a

la que ella tendrá con su siquiatra, porque ese primer receptor del relato de ella es fiel al silencio que guarda un psicoanalista ideal en tanto consigue que su analizante exprese por sí misma el discurso, el relato que resuelva el conflicto que la ha llevado al psicoanálisis.

Para consolidar la propuesta de la participación narrativa de este silencioso "narrador-analista", en este capítulo también aparece la mención a un psiquiatra, ya que en este fragmento la protagonista habla de otra comida con sus tres amigas, y de paso se refiere a sus relaciones familiares, a algunas peripecias vividas por ella y sus amigas, a los conflictos con su madre, y en particular habla de un pleito con su progenitora en el que la señora primero le da una golpiza y luego le habla a Las Tapatías:

Entonces el par de brutas se vinieron corriendo a mi casa y entonces mi mamá les dijo yo qué hago, mi hijita me odia ¿qué voy a hacer? Y las flaquitas ahí como pajaritos. Yo quiero decirle a ella delante de ustedes y delante de su padre, que necesita atención médica, que esto no es normal ¿dónde se ha visto que una hija no quiera a la madre que la parió? Y

nosotros tenemos un siquiatra que no sé qué. Entonces mi mamá que diga ahorita si va a querer ir con un siquiatra, ahorititita, pero que lo diga delante de ustedes. Entonces ya dije que sí ¿no?
(LPPH, p. 94)

Una vez más, aceptando el método de las deducciones por la vía que dan las elipsis, aquí se puede afirmar que el narrador elige dar a conocer de manera sesgada la forma en que él se relaciona con la protagonista, por medio de esta referencia.

En este capítulo que, según yo, es donde está la clave para ubicar al narrador de esta novela, la protagonista también indica:

Entonces eso fue a principios de semana y ya el jueves tenía cita con el siquiatra. Me llevaron Las Tapatías y mi mamá, entre las tres. Entonces llegué, tú, y fue bien padre. Para mí fue el amigo más caro que tuve en la vida, porque me costaba un ojo de la cara y la yema del otro, pero fue

lo mejor que me pudo haber pasado. (LPPH, pp. 94-95)

En el siguiente enunciado se encuentra una proposición que permite ubicar el monólogo de este personaje como una especie de psicoanálisis, pues luego de referirse en ese mismo capítulo a su relación con su padre o con sus amigos o alguno de sus novios, ella dice:

De todo esto hablaba con mis amigas y con el doctor. Primero con el doctor y luego con mis amigas, durante esas comidas deliciosas. (LPPH, p. 100)

Que esta ficción puede clasificarse como un remedo de psicoanálisis lo sugiere el que la protagonista afirma en este capítulo que lo que le "decía" al psiquiatra, primero, y a sus amigas, después, es lo mismo que le dice a este "narrador-analista", porque en este fragmento ella también habla de que cuando se casó con uno de sus novios se llevó a vivir con ella a su madre, y eso lo hace en pasado, pero cuando se dirige al narrador, con el que tiene "cositas bastante misteriosas", lo hace en presente.

En resumen: en el capítulo seis, en particular, y en toda la diégesis en general, cuando la protagonista habla de su historia personal, de sus amigas, de sus novios y amantes, y de su familia, lo hace en pasado, pero con el narrador, a quien le cuenta su vida, en esta imitación de psicoanálisis, habla en presente.

De esta novela se ha llegado a decir que es "una llamada telefónica de 300 páginas", pero si se toma mi análisis, y al capítulo seis como "fragmento clave", entonces se entiende mejor que el discurso de la protagonista es también un autoanálisis. En apoyo de este planteamiento viene bien aquí citar una vez más a Mieke Bal cuando dice: "Si un personaje habla sobre sí mismo[...]estará practicando un autoanálisis."¹

Esta propuesta se consolida si se toma en cuenta que en el penúltimo párrafo de este capítulo la protagonista dice:

Al siquiatra fui un año porque era carísimo. Bueno, no importaba tanto lo caro porque lo pagaba mi papá, digo, y no le daba yo tanta importancia ¿no? Iba yo dos veces por semana y pasaron un montón de chistosadas ¿verdad? Con Las Tapatías, en cambio, comía todos los sábados. Y

¹ Mieke Bal, *ibid.* p. 97

sabes qué... Ellas eran mis verdaderas sicoanalistas. Digo, no se daban cuenta, pero me servían de verdadera terapia. (el subrayado es mío: E.A. LPPH, p. 104)

A partir de esta última cita ya se puede afirmar que la protagonista de esta historia es alguien que necesita terapia, y de manera explícita afirma que un año la recibió con una psiquiatra, de manera formal, y de modo informal por mucho más tiempo en las comidas con Las Tapatías. Lo que no dice, sino que el lector lo puede deducir, porque está implícito, es que sus monólogos ante ese narrador, atento y silencioso, es otra terapia más.

Luego entonces lo que se puede deducir es que al leer esta novela estamos en contacto con el discurso ficticio de alguien que necesita terapia, y que además de necesitar ese tratamiento le gusta hablar de las dificultades emocionales propias y ajenas.

Un excelente ejemplo que se puede poner al respecto es la descripción que la protagonista hace de su amiga La Vestida de Hombre, y de lo que clínicamente se puede definir como su neurodermatitis:

Oye, pero la tipa estaba de sanatorio. Se vestía de hombre, con sombrero, corbata y todo, tú [...] Y en la bolsa, tú, donde los hombres traen sus credenciales y sus tarjetas de crédito y el pañuelo para limpiarse sus venidas, ella traía pomaditas. No me lo vas a creer, pero la detenía un agente de tránsito y ella se metía la mano al sobaco, como para sacar su credencial de influyente y no, ay no, señor, estoy muy fea, y chíngale, un tubito como de pasta de dientes, tú, lleno de pomada que se tiene que aplicar en la pierna, pues cada vez que se asusta, o se sobresalta, o se altera o se pone nerviosa ¿no?, le sale una ronchita roja en salva sea la parte, y ella tiene que sacar un tubito y levantarse la tela del pantalón y exprimir sobre la manchita el gusanito blanco y masajear, sobar, acariciar, mientras el agente repite su licencia. Vestida de hombre ¿no? (LPPH, p. 9)

En este fragmento la manera de dirigirse al "narrador" es más directa, por medio del pronombre "tú", combinado al final con el retórico "¿no?".

Lo que también se puede destacar es que la elección que hace el narrador de las anécdotas y las descripciones es muy astuta, porque éstas tienen tal ritmo y fuerza que logran fijar, en un primer nivel, la atención del lector en el contenido coloquial, y en un segundo nivel, en la estructura narrativa.

Otro ejemplo de esto es la relación de *La princesa* con los personajes de *Las Tapatías*: si se sigue sólo la descripción se puede afirmar que su amistad se basa en un relativo contraste, a partir de la apariencia y de las actitudes, considerando la descripción que la protagonista hace de sus amigas cuando dice:

Las de Guadalajara eran flacas flacas pero tenían muy bonita cara. Y eran de un nervioso, tú, como una pareja de pájaros, la mayor con cierto aire resuelto, manoteando siempre como si nadara entre nosotras o marchara golpeando una gran tambora ¿no?; la otra riendo, abriendo desmesuradamente los ojos,

chisporroteando como un cerillo para después deprimirse como un gorrioncito achicopalado, o resfriado, o agónico, para al rato volver a palmotear con las manitas huesudas, toda feliz, exhalando suspiritos cortos y fulgurantes ¿no?, como una luz de bengala. Junto a ellas, La Vestida de Hombre y yo parecíamos de cartón ¿cómo se dice?, de papel maché. (LPPH, pp. 9-10)

Aquí la habilidad narrativa se deja ver, si se entiende que una vez más es el narrador quien describe a la protagonista por contraste, no de manera directa. Incluye el fragmento en que la protagonista habla de las otras, para, al final, por comparación, describirla, aunque no sea sino de modo indirecto.

Al hacer una reconsideración de los datos aportados por el texto, cabe reconocer que desde el título se señala que la novela se va a tratar de la historia de un personaje con la conciencia alterada, que se cree "princesa", cuando que en la realidad republicana de la sociedad de que procede y en la que se mueve, los títulos nobiliarios no existen.

En relación con esto, existe un segundo nivel significativo: esta "princesa" lo es de un "Palacio de Hierro", es decir, no de un sitio inventado, de cuento de hadas, sino de un sitio real, que en los hechos es un gran almacén, y no un castillo de narración fabulosa, sitio en el que esta chica trabaja como vendedora.

Con estos elementos el autor establece desde el propio título que su novela va a ser una parodia de una historia fabulosa, de una joven "princesa" de un "palacio" que no es tal.

Segunda

Tomando en cuenta que el personaje principal se dirige a alguien que la escucha, es decir al narrador "oculto" u hetero- intradieгético, se puede afirmar que el texto de esta novela está armado para dar la idea de ser la transcripción de unas entrevistas. Eso lo sugiere también la anécdota que cuenta la protagonista en el segundo capítulo titulado "Atrapamiento y desazones consiguientes":

Un día salimos con toda mi familia y con Gabriel Infante, *digo nombres pero éstos son para ti ¿verdad?* Entonces ese día Gabriel se puso una borrachera infame y

nosotros no sabíamos que el alcohol le hacía daño, ¿no? Fíjate que el alcohol se le iba al cerebro. Entonces fíjate que se puso una borrachera tan terrible que lo tuvimos que noquear. (El subrayado es mío: E. A. LPPH, p. 38)

En este fragmento se ven claros los roles a partir de los cuales se estructura el texto: la protagonista "habla", para el narrador. Y eso lo hace en medio de una atmósfera de confianza, de intimidad, similar a la que se establece en una entrevista larga, o que se desarrolla en varias sesiones, como lo deja ver el subrayado.

Tercera

Un dato que apunta en dirección a que esta novela está estructurada como si fuera la transcripción de una o varias sesiones de autoanálisis es el hecho de que al final de cada capítulo aparecen poemas de Oliverio Girondo cuya temática a veces contrasta y en otras confirma la problemática a la que la protagonista hace alusión en cada capítulo (Ver en el Anexo I la alusión a estos textos). Son versos colocados casi a manera de moralejas. Esos son textos extradiegéticos cuyo

origen el autor lo aclara en unos "Reconocimientos" que coloca al final de la novela.

Por ejemplo, al final del primer capítulo el texto poético que ahí aparece dice:

"Aunque parezca mentira -estas humillaciones- este continuo estruendo resulta mil veces preferible a los momentos de calma y de silencio". (LPPH, p. 27)

En este primer capítulo de la novela, además de hacer la presentación de Las Tapatías, de La Vestida de hombre, de El Monje y de El loco Valdiosera, quien será conocido también como El guapo guapo, la protagonista alude a una ocasión en la que ella y sus amigas salieron a cenar, invitadas por El Monje, a un restaurante en donde el capitán de meseros las atendió de manera abusiva y prepotente, lo cual se conecta con las "humillaciones" a que se refiere el poema. Y sin embargo dice también de manera implícita que eso, el maltrato y su recuento "estruendoso", era mejor que no hacer nada y estar callada.

En otras ocasiones parece que los poemas tratan de sintetizar las vivencias de la protagonista, por una parte, y

de profundizar en el significado de sus peripecias, por otro, a través del lenguaje poético.

Del primer capítulo, por ejemplo, la primera conclusión posible por medio de este planteamiento es la de que *La princesa* padece de verborrea porque neuróticamente no soporta la calma y el silencio.

Asimismo, si se compara el contenido del capítulo con el contenido del texto poético puesto al final de ese fragmento, se puede llegar a la conclusión de que ella es una mujer narcisista, porque de quienes la rodean sólo le interesa expresar lo que hicieron, pensaron o sintieron respecto de ella.

En la entrevista del Anexo I, Sainz menciona la posibilidad de que toda la novela se trate de los recuerdos que en la protagonista provoca la lectura de un volumen con poemas de Oliverio Girondo, el cual es uno de los dos libros que hay en la cabaña en la que ella se encuentra secuestrada por uno de sus amantes. Confirmar esto, y analizar sus implicaciones sería tema de otra investigación.

Los diferentes usos del habla coloquial, y un avance en el análisis transtextual en *La princesa*

En *La princesa del Palacio de Hierro* se pueden encontrar varios "modos de uso" del habla coloquial que bien pueden ubicarse en el eje "oralización-escriturización", es decir en el eje de la "reproducción", al que se refiere la *Morfosintaxis del español coloquial*.¹ Son expresiones clasificables tanto de "falso" coloquialismo como de coloquialismo "estético".

La primera categoría, la del coloquialismo "falso", se encuentra en el habla de la protagonista principal, que es una imitación del habla cotidiana de los jóvenes de la ciudad de México durante los últimos años 60 y principios de los 70, mientras que la segunda, el coloquialismo "estético", se ubica en la inclusión de versos o poemas, a manera de moralejas, colocados entre paréntesis, al final de cada capítulo, en su mayoría, en definitiva cultos, a pesar de que por su estructura algunos no lo parezcan tanto a primera vista, del poeta argentino Oliverio Girondo.

Otros datos que se pueden aportar para justificar la pertinencia de hablar de "coloquialismo", tratándose de una novela, es que por una parte se sabe, por declaraciones del propio Sainz, que "Brenda", a quien está dedicada *La*

¹ Ana María Vigar Tauste. *Morfosintaxis del español coloquial*, Madrid, Gredos, 1992, p. VI

princesa, en realidad es una mujer que sí existió, y que él sostuvo con ella una serie de entrevistas, las cuales le sirvieron como base para elaborar el monólogo de su novela, en lo que se podría denominar una relación *hipotextual*.²

Por si lo anterior no fuera suficiente, también se puede citar en abono de este dato, en un ejercicio de *transtextualidad*,³ que en la dedicatoria manuscrita de *La princesa*, en el ejemplar propiedad del novelista Salvador Mendiola, Sainz define a su novela como:

"[M]onólogo tormentoso y febril,
resultado de seis meses de concubinato
con una musa frívola y dicharachera."

Y por último, pero no al final, también cabe recordar que como conclusión *paratextual* de *La princesa* aparecen unos "Reconocimientos", en los que el autor manifiesta que: "Hay citas no señaladas en el texto. Son frases de Stanislaw Witkiewicz, Hortensia Moreno, Djuna Barnes, Manuel Bandeira y Chema Dávila".⁴

² Ana María Llurba, op. cit., p. 72.

³ Ibid. p. 72

⁴ Gustavo Sainz, op. cit. p. 347.

El primero, el segundo y el tercero de los citados en ese *paratexto*⁵ son escritores, y la segunda ahora es narradora, pero en los tiempos en que Sainz escribió su novela era sólo su alumna en la universidad, y las frases que de ella recuperó en su texto literario el autor de *Gazapo* las tomó tanto de sus conversaciones, como de un trabajo escolar, según confiaron ambos, en una comida, frente al autor de este texto. Es decir que parte del texto tuvo un origen coloquial, pero su apariencia final es narrativa, ficticia.

Para entrar de lleno al tema, en el caso específico de esta novela se puede hablar de "falso" coloquialismo para referirse a las expresiones de la protagonista principal, cuando en momentos de tensión o dramatismo, dice: "¡Ranas sifilíticas!" (p. 13), "¡Diablos circuncidados!" (p.17), "Diablos castrados" (p. 24), "¡Tortugas ninfómanas!" (p.24), sólo en el primer capítulo, aunque en los siguientes también exclama cosas como: "¡Vampiros capados!" (p.34), "¡Prepucios de elefante!" (p. 34), "¡Changos depravados!" (p. 36).

Si aceptamos con María Moliner que el término coloquial "se aplica a las expresiones propias del lenguaje usado corrientemente en la conversación", podemos concluir que las exclamaciones citadas son "falsas" porque no han sido ni son de uso corriente ni común en conversación alguna, que no sea

⁵ Ana María Llorba, op. cit., p. 68

la inventada por el narrador hetero-intradiegético de esta novela, recurso con el que se da por buena la noción de que:

"en el coloquio [...] el sentido global de la comunicación trasciende el mero significado del lenguaje".⁶

Su empleo literario se verá mejor aquí un poco más abajo cuando apliquemos la hermenéutica rápida.

Tomando en cuenta lo inmediato anterior, si aceptamos, por una parte, que son "falsas", eso implica también que fueron inventadas con un propósito, el cual podría ser el de que la protagonista proyecte una imagen de liberalidad ideológica en el plano sexual, y también de seguridad ante el tema del sexo, poco abordado con amplitud y soltura como ella lo hace, tanto en su época, los últimos años 60 en la ciudad de México, como en su circunstancia, que es la de ser una joven que se empieza a ver envuelta en la relaciones sociales, sentimentales y culturales de su entorno. Sin embargo, siguiendo ese postulado casi freudiano que está encerrado en el dicho de "dime de qué presumes y te diré de qué careces", esta liberalidad oral de *La princesa* también podría utilizarse para indicar que ella es un personaje que

⁶ Ana María Vigar Tauste, . op. cit. p. 9.

en lo profundo padece una gran represión justo, asimismo, en el lado de la sexualidad.

Analizadas en detalle, la primera expresión de coloquialismo "falso" aparece cuando *La princesa* cuenta que su amiga "La Vestida de Hombre" con engaños se instala a vivir de manera abusiva en su casa:

Luego, por ejemplo, salía entre semana, y yo le decía ay, por favor, llega temprano porque nos dormimos como a las doce, no llegues después de esa hora porque los criados, las sirvientas, los mozos, todos se acuestan y ya no queda nadie que te pueda abrir y tenemos que salir nosotros, por favor, ven temprano. *¡Ranas sifilíticas!* Llegaba a las cuatro o a las cinco de la mañana. Y allí nos tienes a mi mamá y a mí que teníamos que levantarnos y abrirle la puerta. (LPPH, p.13. El subrayado de la "falsa" expresión coloquial de este párrafo, y el de las demás expresiones del mismo tipo que aparecen en las siguientes citas, son míos: E.A.)

Una primera conclusión, en un proceso de hermenéutica instantánea, es que en este caso la protagonista compara a su amiga con una rana, pero no con una batracia cualquiera, sino con una muy promiscua, al extremo de padecer por ello una enfermedad venérea, ¿y por qué le pasa eso?, pues porque, se puede conjeturar, lo más seguro es que la citada anfibia anda fuera de su casa hasta la madrugada "saltando" de sapo en sapo...

En este proceso de esclarecimiento de las expresiones de este personaje, también se puede aplicar el criterio de Ana María Vigara respecto de que:

"las convenciones lingüísticas[...]que alcanzan forma en nuestros actos de habla [...]responden a intenciones o necesidades de cada acto comunicativo en particular".⁷

La segunda de estas expresiones la dice *La princesa*, también en el primer capítulo, mientras cuenta los abusos y el acoso de un capitán de meseros, en un restaurante al que ella va a cenar junto con sus amigas "Las Tapatías", "La Vestida de Hombre" y su pretendiente "El Monje":

⁷ Ana María Vigara Tauste, . op. cit. p. 14.

Y empezaron a llegar unas tipas...
¡Clásicas golfas! Y que me agacho para
seguir con la sopa y que el capitán me la
quita. ¡Habrás visto! La sopa se toma
caliente afirma con tersa voz de
mandolina rasgando órdenes e
insinuaciones, se la voy a calentar... y
por estar viendo a las golfas -una
faldota de algodón, un bolso escocés de
pelos rojos, unos zapatos de tacón
dorado-, ni pude contestar... La sopa se
toma caliente... *¡Diablos circuncidados!*
(LPPH, p. 17)

Mediante el método de la hermenéutica express, lo que se puede afirmar es que, en este caso, la protagonista compara a ese mesero con un Satanás, pero éste no es un Maligno cualquiera, sino uno que se distingue porque trae "el sable desenvainado", es decir, listo para atacar, en la lucha, o quizás sería mejor decir para intervenir en el romance, cuerpo a cuerpo.

Como ya se podrá haber notado, en el párrafo citado aparece también la expresión "¡Clásicas golfas!", pero esa no la incluyo en este análisis porque pertenece a otra

categoría, ya que en ella el adjetivo está colocado antes del sustantivo, y no al revés, como en los demás ejemplos.

"Diablos castrados" es la tercera expresión de este tipo, y es la única sin signos de admiración. Está asociada con la escena anterior, porque la protagonista la dice cuando refiere que el mesero le arrebató la taza en que está tomando café, al tiempo que su pretendiente y aliado no hace nada para defenderla, y de manera pusilánime sólo se aferra él mismo a su propia taza:

"No, no, no, no, no, permítame, por favor. Y que me quita la taza, tú, y que se la lleva, como había pasado con la sopa. Y yo digo por qué me la quita. Y me dice señorita, perdóneme, pero el café se toma caliente. El Monje me miraba con ojos desorbitados y nariz pinochesca. Mis amigas se botaban de la risa ¿no? Es que estoy esperando que se enfríe, dije, con suavidad. Perdóneme pero se lo voy a calentar. Y El Monje con las manos en su taza, como si las tuviera amarradas. ¡Pero yo estoy esperando que se enfríe! No, nada de eso, el café se toma bien

calientito. *Diablos castrados*, para no hacer mucho escándalo, o para no llamar la atención del muchacho guapo que había llegado y me miraba de vez en cuando, pues me quedé callada ¿no? Ya qué dices. Al pinche Monje le hubiera tocado protestar ¿verdad? (LPPH, p. 24)

Aquí el satánico ya no es el mesero, sino El Monje, el otro personaje masculino de la escena, pero que en este caso es un Chamuco que se ha quedado inservible, por falta de base en el florete; es decir, con el armamento inutilizado mediante el irremediable proceso de la emasculación, cabe suponer.

La aplicación de los signos de admiración que enmarcan las expresiones analizadas, pero también, en este caso, la ausencia de éstos, parecen relacionarse con la noción de que:

[L]a entonación impone límites que indican las unidades de sentido y las de intención de comunicación[...]tiene además 'función identificadora' (caracteriza inconscientemente al sujeto hablante) y 'función impresiva' (correspondiente a la

imagen que el hablante busca dar a su interlocutor).⁸

La última de las "falsas" expresiones coloquiales del primer capítulo la exclama la protagonista al mencionar la insistencia del mesero para que al final de la cena ella y sus amigos, incluido El Monje, a quien también apoda El Camello, consumieran coñac:

Entonces fíjate que le digo oiga. Pero en vez de escucharme propone ¿Van a tomar un coñac? No, fíjese que no, muchas/ Es que una cena sin coñac no es cena. Soy abstemio dijo El Monje, vivaz, soy Abstemio de Valle Arizpe... Y espérenme tantito dijo el capitán, nosotras con la bocota abierta como el foro del Palacio de Bellas Artes. Y que se va y trae el coñac. Cortesía de un servidor, dice, melifluo y cumbanchero. ¡Tortugas *ninfómanas!* Y El Camello más serio que un fraile en cuaresma ¿no? Ni levantaba la vista. (LPPH, p. 24)

⁸ Ana María Vígara Tauste, op. cit. p. 27.

En este caso, parece que el acoso del mesero comienza a dar resultados en la mente de la protagonista, si se acepta que las quelonias aludidas son ella y sus amigas de algún modo ya dispuestas al fornicio con fruición. Aquí la hermenéutica la apoya la señora Moliner quien en su grandioso diccionario recuerda que "la tortuga fue considerada como encarnación del mal". Luego entonces, se puede deducir que como ya están casi al final de la cena, las "chicas-tortugas-cachondas-malas", ya han sido conquistadas por el Diablo-mesero-maligno y sus reiterados abusos, ante la pasividad del Diablillo-monjil.

El coloquialismo "estético" en esta novela se ubica en los poemas de Oliverio Girondo⁹ como el de la página 27, al final del primer capítulo, que dice:

("Aunque parezca mentira -estas humillaciones- este continuo estruendo resulta mil veces preferible a los momentos de calma y de silencio.")

O en el de la página 70, al final del capítulo 4, que indica:

⁹ Oliverio Girondo, *Obra*, Editorial Lozada, Buenos Aires, 1968, 448 pp.

("Durante kilómetros de silencio planeábamos una caricia que nos aproximaba al paraíso; durante horas enteras nos anidábamos en una nube, como dos ángeles, y de repente, en tirabuzón, en hoja muerta, el aterrizaje forzoso de un espasmo.")

Y por último, para el caso de esta ejemplificación, en el poema de la página 85, al final del capítulo 5, que reza:

"Que los ruidos te perforen los dientes como una lima de dentista; que te crezca en cada uno de los poros una pata de araña; que sólo puedas alimentarte de barajas usadas; que al salir a la calle hasta los postes te corran a patadas; que un fanatismo irresistible te obligue a prosternarte ante los botes de basura y que todos los habitantes de la ciudad te confundan con un meadero; que cuando quieras decir mi amor, digas pescado frito; que tus manos intenten estrangularte a cada rato, y que en vez

de tirar el cigarrillo seas tú el que te arrojes en las escupideras; que tu familia se divierta en deformarte el esqueleto para que los espejos, al mirarte se suiciden de repugnancia; que tu único entretenimiento consista en instalarte en la sala de espera de los dentistas, disfrazado de cocodrilo, y que te enamores tan locamente de una caja de hierro que no puedas dejar, ni un solo instante, de lamerle la cerradura".

Estos textos insertados en la diégesis de la novela de modo *transtextual*, por el narrador hetero-intradiegético, se puede afirmar que corresponden al discurso coloquial "estético" porque el poeta, para elaborar sus metáforas, se vale de palabras, éstas sí, comunes y corrientes. No recurre a términos conceptistas, sino a los del habla diaria. La interpretación de la relación de estos poemas con los enunciados de la protagonista de *La princesa*, se puede decir, que es a manera de moralejas, tan sólo por estar colocados al final de cada capítulo. (Este argumento lo confirma el autor en la entrevista insertada en el Anexo I.)

A su vez, se puede afirmar que al poner frente a frente el "coloquialismo" de los poemas de Gironde, con los recuerdos y las expresiones "coloquiales" de *La princesa*, Sainz parece afirmar de modo implícito que hay varios niveles de "coloquialismo", que no existe una forma única y válida de lenguaje literario.

Otro de los propósitos del autor al usar estos diferentes discursos puede ser el de tratar de demostrar que con el coloquio, con las palabras comunes, con las de todos los días, se puede simular tanto el habla de una chica neurótica, o escribir poemas. (Este argumento también lo convalida Sainz en la entrevista del Anexo I, la cual fue realizada después de haber señalado esta noción aquí.)

Esta acción sirve, asimismo, para que el lector se sensibilice respecto del uso del lenguaje, y aprecie a la novela, y a la literatura, como el ejercicio intenso de creatividad lingüística que sí es.

Otra conclusión a la que se puede llegar al observar la inserción que hace el autor de esta novela de las diferentes modalidades de lo coloquial en su diégesis, es la de que al hacer eso lo que pretende, de manera paralela a la lectura placentera o lúdica, es llevar al lector a cuestionarse las concepciones sobre lo "literario" y lo "no literario", y tal vez hasta a crear nuevas categorías: el chisme convertido en

novela; la narrativa frívola y dicharachera como una de las bellas artes; la maldición coloquial y las imágenes sacadas de la realidad más obvia, como una nueva forma de poesía.

Ventajas comparativas que da el identificar al narrador "oculto"

En el texto "Sendereando por *La princesa del Palacio de Hierro*"³⁷ Marina Pérez de Mendiola lo que se propone es realizar un "acercamiento crítico psicoanalítico a esta novela", esfuerzo que justifica de la siguiente forma:

Algunos críticos se han incomodado por lo que han definido como la "actitud egocéntrica" de *la joven narradora* quien *se coloca en el centro de la narración*, reduciendo a los demás personajes a gravitar en torno a ella[...]Sin duda, *su narración* parece ser a primera vista equivalente a una actuación discursiva y las palabras de la protagonista suenan con frecuencia como las de un hablador compulsivo. No obstante, si se considera la escasa presencia del *personaje femenino como personaje central al mando de las riendas de la narración* e identificable con el poder narrativo en

³⁷ Marina Pérez de Mendiola, "Sendereando por *La princesa del Palacio de Hierro*" [en línea], Blog de Gustavo Sainz, dirección URL: <http://www.gustavosainz.blogspot.com/> [consulta: 26 de abril de 2008].

las novelas escritas por autores de sexo masculino en México, nos inclinamos a opinar que la auto-centralidad tan discutida de la princesa es más bien una estrategia encomiable y de índole positiva. Presenciamos un *esfuerzo genuino de parte del autor por otorgar a la princesa una palabra autónoma sin que tenga que sufrir una dominación lingüístico-narrativa masculina continua.* [...]Para llevar a cabo el examen de la expresión de su Innenwelt –su yo privado– el que le permite iniciar durante el periodo de auto-reflexión el camino de la exploración catártica, optamos por una aproximación psicoanalítica.[...]creemos que este texto ofrece un terreno ideal– aún inexplorado– para reunir cuestiones psicoanalíticas que atañan a asuntos literarios. (Los subrayados son míos: E.A.)

Como se puede apreciar, a partir de los subrayados hechos a esta cita, Pérez de Mendiola asume que la narradora

es la propia princesa, y que entre ella y el autor el vínculo es directo, sin ninguna mediación, y hasta encomia el que según ella en la novela no haya algún intermediario masculino, lo cual yo sí lo sostengo.

Como en seguida lo demostraré, el que esta crítica no perciba que hay un narrador propicia que su argumentación se debilite al máximo, por no decir que falla de manera total.

En la siguiente cita, por ejemplo, Marina Pérez insiste en confundir a la protagonista con el narrador, y plantea que el texto es un soliloquio hecho en medio del total aislamiento:

El texto que leemos es el de *la princesa narrando su adolescencia*. La narrativa es fragmentada y el flujo de recuerdos del que se compone la anamnesis (evocación voluntaria del pasado) de la princesa imposibilitan en esta novela la linealidad del relato. Este tiene la apariencia de ser un soliloquio articulado *sin testigos*. (Subrayados míos: E.A.)

Luego de plantear que *La princesa* lo que hace es "hablar" en medio de la soledad, Pérez de Mendiola se contradice:

Sin embargo, por mucho que la princesa dirija el relato de su adolescencia a una persona cuya identidad es desconocida y cuya voz nunca se oye, el recipiente de la narración desempeña el papel de oyente exclusivo y su presencia, como lo indican los numerosos pronombres personales de segunda persona singular "tú", es innegable.

A este error de análisis le añade a continuación el de proponer que la novela podría ser la "transcripción" del psicoanálisis de la protagonista, sin precisar quién es el autor de dicha "transcripción", y pasando por alto la voluntad estilística presente en el lenguaje de la protagonista que da por resultado la creación de una oralidad artificial, impregnada, como ya se mencionó antes, de coloquialismo:

Después de varias lecturas, llegamos a la conclusión de que el texto de la novela podría equivaler a la transcripción de las sesiones de la princesa con un psicoanalista (o una persona que desempeñaría tal función) En tal situación el texto se presentaría como la materialización del "análisis" psicoanalítico. Si éste fuera el caso, el oyente exclusivo inmediato sería el médico; pero el receptor de la transcripción también está presente en la persona del lector —"the wild analyst"— quien no sólo desempeña el papel de leer sino también el de escuchar —por la oralidad que reviste el texto— la banda sonora sobre la cual la transcripción podría estar basada.

En lo que sí coincido con Pérez de Mendiola es en que en el texto hay "the wild analyst", pero yo afirmo que ese es el "narrador oculto", y no lo pongo como "receptor", sino como autor de la narración, la cual a mi parecer no se queda en el nivel de transcripción, porque la recuperación de las

expresiones de *La princesa* no son de ningún modo literales, "orales" o coloquiales, sino que sólo lo parecen.

A continuación, la autora del ensayo dice que "las maniobras retóricas de la princesa al narrar su adolescencia se asemejan a las de un paciente durante sesiones terapéuticas", no sin antes haber citado uno postulado incomprensible de Lacan, y después habla de las semejanzas entre "la narración de la princesa" y el caso de Anna O, presentado por Freud y Breuer, en *Estudios sobre la histeria*, el cual también está citado en la novela *El día que Nietzsche lloró*,³⁸ y en seguida se refiere al método catártico de *the talkin cure*, el habla como remedio.

Por el lado del psicoanálisis, esas referencias ya han quedado, me parece, como unas bonitas piezas de museo, pero es en la parte de la narratología donde encuentro las principales fallas porque otra vez Pérez de Mendiola confunde a la protagonista con el narrador, y al hacerlo concluye que "su narración oral se construye como una telaraña con numerosas hebras que se extienden desde la matriz estructural de su frágil yo y que se entrelazan sin significado aparente", lo cual para empezar es una contradicción en sus propios términos, porque antes ya había dicho que la

³⁸ Irvin D. Yalom. *El día que Nietzsche lloró*, Booket, Barcelona 1992. Agradezco aquí a mi tutor, el doctor Jorge Ruedas, la referencia a esta novela.

verborrea de la protagonista era un medio para curarse. Pero más allá de eso, lo que la ensayista pasa por alto es la estructura misma del relato en la que aparecen las citas de los versos y poemas de Gironde al final de cada capítulo, a cuya elección y colocación no les asigna ni autoría, ni función.

Coincido con Pérez de Mendiola cuando afirma que "en realidad, la logorrea de adolescente locuaz, el humor y las innumerables digresiones operan como una 'cortina de humo' y disimulan un yo fragmentado en un estado profundo de depresión".

Cuando aparecen nuestras diferencias radicales, es cuando ella concibe a la supuesta "protagonista-narradora" como un ser humano real, desarrollando un extraño autoanálisis psicoanalítico, y olvida que, como lo afirma Luz Aurora Pimentel:

[U]n personaje no es otra cosa que un *efecto de sentido* que bien puede ser del orden de lo moral o de lo psicológico, pero siempre un efecto de sentido logrado por medio de estrategias discursivas y

narrativas (el subrayado está en el original).³⁹

Como Pérez de Mendiola no tiene claras las categorías narratológicas, también indica en su texto que "lo que más llama la atención en esta novela es el deseo que manifiesta la princesa de redefinir las condiciones de entrada en el lenguaje", y con ello pasa por alto todo lo referente a la focalización: del personaje, respecto de los temas que aborda; del narrador, respecto del personaje, y del autor en cuanto a ambos.⁴⁰

Para no redundar, sólo añado aquí que, más allá de lo que la reseña crítica de Pérez de Mendiola deja ver, en efecto, en esta novela se puede apreciar que Sainz, a través de *La princesa* sí muestra sus conocimientos sobre la teoría y la práctica del psicoanálisis, pero que lo hace por medio de una estructura literaria sólo en apariencia sencilla, ya que tan sólo con colocar a un narrador hetero-intradiegético, que es quien se encarga de elegir el orden de la historia, de la invención y estructuración del lenguaje, de la elaboración y selección de las acciones y reacciones de los personajes, le da una amplia complejidad a su diégesis.

³⁹ Luz Aurora Pimentel, op. cit. p. 59

⁴⁰ Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 107 y ss.

La coloquialidad que no lo es en *La princesa del Palacio de Hierro*

En los análisis que hasta la fecha se han realizado de *La princesa del Palacio de Hierro*, para decirlo de manera coloquial, y de paso hacerle honores al argumento principal que aquí se va a exponer, la mayoría de los analistas "se han ido con la finta" de que es un texto contado en primera persona, y que por lo tanto la protagonista es la narradora, lo cual a lo largo de esta tesis ya se ha contra argumentado.

Para reforzar el enfoque de que esta novela está construida a partir de un narrador que no es la protagonista, lo que aquí se va a aportar es el dato de que es justo por uno de los lados más "coloquiales" de esta narración, por donde se confirma esta hipótesis; es decir, que mediante el análisis de una de las características concretas del empleo que se hace en esta novela del "lenguaje producto de la conversación cotidiana"⁴¹ es como se encuentra la base para demostrar que la protagonista no es quien narra.

Me refiero a las interjecciones que el narrador plantea que exclama *La princesa* a lo largo de sus fábulas, supuestas exclamaciones que *parecen* sacadas de la oralidad, de la transcripción literal, lo cual no es así, por una razón: a lo

⁴¹ Ana María Vigara Tauste, op. cit. p. 9.

largo de los 21 capítulos y de las 344 páginas que tiene el texto, ¡ninguna de esas expresiones se repite!

Respecto de las interjecciones creo que conviene citar aquí la definición de Moliner, quien señala que una interjección es una:

Exclamación. Palabra o expresión que, pronunciada en tono exclamativo, expresa por sí sola un estado de ánimo, una impresión, un aviso, una orden, etc. Se escribe entre dos signos (¡...!) de admiración.⁴²

Todas esas expresiones de *La princesa*, puestas entre signos de admiración en su mayoría, y como frases independientes, son únicas, y eso se va a demostrar por la vía reproducirlas una por una, primero, y en seguida a través de ubicarlas a cada una de ellas en el lugar en el que aparecen en el texto.

Como se verá, son exclamaciones cargadas de ironía, pero también de sexualidad y hasta de genitalidad, y que están puestas en el texto para resaltar el carácter, sobresaliente, irónico o paradójico de las acciones a las que se refiere la

⁴² María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Novell, Inc, 1996.

protagonista, tanto propias como producto de su interacción con los demás personajes.

En el capítulo número uno las expresiones de este tipo que aparecen son: ¡Ranas sifilíticas! (p. 13), ¡Diablos circuncidados! (p. 17) Diablos castrados -la única sin signos de admiración- (p. 24), y ¡Tortugas ninfómanas! (p. 24).

Al capítulo número dos le corresponden: ¡Vampiros capados! (p. 34), ¡Prepucios de elefante! (p. 34), ¡Changos depravados! (p. 36) y ¡Penes garapiñados! (p. 40).

En el capítulo tres sólo aparece ¡Urólogos despeinados! (p. 47).

Al cuatro le corresponden: ¡Chancros voladores! (p. 59), ¡Hienas cachondeadas! (p. 60) y ¡Unicornios en celo! (p. 61).

En el cinco están: ¡Dragones masturbados! (p. 74) y ¡Pedos perfumados! (p. 83).

Al capítulo seis le tocaron: ¡Abortos de ardilla! (p. 89) y ¡preservativos zapotecos! (p. 93), esta última es la única que no tiene mayúscula al principio.

Al siete le correspondieron: ¡Vaginas galvanizadas! (p. 115), ¡Diablos fornicadores! (p. 115) y ¡Lavajes preventivos! (p. 116).

En el capítulo ocho salen ¡Sangüichs de esperma! (p. 123) y ¡Cocodrilos con blenorragia! (p. 131).

Al nueve le corresponden ¡Vientres rasurados (p. 136) y ¡Coños en ayunas! (p. 137).

En el capítulo 10 sólo está ¡Diafragmas erizables! (p. 160).

En el 11 no hay, y en el 12 sólo aparece ¡Trompas de Falopio! (p. 185).

Al capítulo 13 se le asignaron: ¡Tapires bisexuales! (p. 197), ¡Vejigas inflamadas! (p. 201) y ¡Canguros capados! (p. 205).

¡Jirafas sin escroto! (p. 213) es el inicio del capítulo 14, en donde también aparecen ¡Testículos de perro! (p. 224), y ¡Prepucios de alacranes! (p. 225).

Al capítulo 15 le corresponden ¡Ladillas sin calzones! (p. 233) y ¡Hemorroides fosforescentes! (p. 241).

El capítulo 16 no tiene, pero en el 17 aparecen ¡Pijas retozonas! (p. 255), ¡Serpientes gonorreicas! (p. 256), ¡Abortos de nutria! (p. 258), ¡Gónadas de estopa! (p. 258) y ¡Ginecólogos agripados! (p. 274).

Al 18 le tocaron ¡Canguros desmembrados! (p. 276), ¡Guacamayas polígamas! (p. 279), ¡Changos libidinosos! (p. 282) y ¡Diablos sifilíticos! (p. 289).

En el capítulo 19 aparecen: ¡Toreros sin calzones! (p. 301) e ¡Hipopótamos circuncidados! (p. 305).

¡Orangutanes onanistas! (p. 314) y ¡Delfines blenorragicos! (p. 321) son las expresiones que aparecen en el capítulo 20, y en el capítulo 21 y último sólo está ¡Armadillos fornicadores! (p. 339).

Para facilitar el análisis de estas expresiones, va aquí una posible clasificación:

1. ¡Ranas sifilíticas! (p. 13)	1 Referencia sexual a animal	
2. ¡Diablos circuncidados! (p. 17)	1 Imagen fantástica sexualizada	Protagonista repetido
3. Diablos castrados (p. 24)	2 Imagen fantástica sexualizada	Protagonista repetido
4. ¡Tortugas ninfómanas! (p. 24)	2 Referencia sexual a animal	
5. ¡Vampiros capados! (p. 34)	3 Referencia sexual a animal	
6. ¡Prepucios de elefante!	4 Referencia	

(p. 34)	sexual a animal	
7. ¡Changos depravados! (p. 36)	5 Referencia sexual a animal	
8. ¡Penes garapiñados! (p. 40)	1 Referencia genital	
9. ¡Urólogos despeinados! (p. 47)	Referencia antropológica	
10. ¡Chancros voladores! (p. 59)	2 Referencia genital	
11. ¡Hienas cachondeadas! (p. 60)	6 Referencia sexual a animal	
12. ¡Unicornios en celo! (p. 61)	3 Imagen fantástica sexualizada	
13. ¡Dragones masturbados! (p. 74)	4 Imagen fantástica sexualizada	

14. ¡Pedos perfumados! (p. 83)	Referencia anatómica	
15. ¡Abortos de ardilla! (p. 89)	7 Referencia sexual a animal	
16. ¡preservativos zapotecos! (p. 93)	3 Referencia genital	
17. ¡Vaginas galvanizadas! (p. 115)	4 Referencia genital	
18. ¡Diablos fornicadores! (p. 115)	5 Imagen fantástica sexualizada	Protagonista repetido
19. ¡Lavajes preventivos! (p. 116)	5 Referencia genital	
20. ¡Sangüichs de esperma! (p. 123)	6 Referencia genital	
21. ¡Cocodrilos con blenorragia! (p. 131)	8 Referencia sexual a animal	

22. ¡Vientres rasurados (p. 136)	7 Referencia anatómica	
23. ¡Coños en ayunas! (p. 137)	8 Referencia genital	
24. ¡Diafragmas erizables! (p. 160)	9 Referencia genital	
25. ¡Trompas de Falopio! (p. 185)	Referencia anatómica	
26. ¡Tapires bisexuales! (p. 197)	9 Referencia sexual a animal	
27. ¡Vejigas inflamadas! (p. 201)	Referencia anatómica	
28. ¡Canguros capados! (p. 205)	10 Referencia sexual a animal	
29. ¡Jirafas sin	11 Referencia	

escroto! (p. 213)		sexual a animal	
30. ¡Testículos de perro! (p. 224)		12 Referencia sexual a animal	
31. ¡Prepucios de alacranes! (p. 225)		13 Referencia sexual a animal	
32. ¡Ladillas sin calzones! (p. 233)		10 Referencia genital	
33. ¡Hemorroides fosforescentes! (p. 241)		Referencia anatómica	
34. ¡Pijas retozonas! (p. 255)		11 Referencia genital	
35. ¡Serpientes gonorreicas! (p. 256)		14 Referencia sexual a animal	
36. ¡Abortos de nutria! (p. 258)		15 Referencia sexual a animal	

37. ¡Gónadas de estopa! (p. 258)	Referencia anatómica		
38. ¡Ginecólogos agripados! (p. 274)	Referencia antropológica		
39. ¡Canguros desmembrados! (p. 276)	16 Referencia sexual a animal		
40. ¡Guacamayas polígamas! (p. 279)	17 Referencia sexual a animal		
41. ¡Changos libidinosos! (p. 282)	18 Referencia sexual a animal		
42. ¡Diablos sifilíticos! (p. 289)	6 Imagen fantástica sexualizada	Protagonista repetido	
43. ¡Toreros sin calzones! (p. 301)	Referencia antropológica		
44. ¡Hipopótamos	19 Referencia		

circuncidados! (p. 305)	sexual a animal	
45. ¡Orangutanes onanistas! (p. 314)	20 Referencia sexual a animal	
46. ¡Delfines blenorragicos! (p. 321)	21 Referencia sexual a animal	
47. ¡Armadillos fornicadores! (p. 339)	22 Referencia sexual a animal	

Como se puede ver en esta tabla, en *La princesa del Palacio de Hierro* aparecen un total de 47 interjecciones presuntamente coloquiales, pero todas son individuales, únicas, lo que revela una voluntad de dotarlas de originalidad por parte del narrador, quien a través de este artificio deja ver que el discurso de la protagonista no es una transcripción literal, sino una creación literaria.

La malicia del narrador se deja ver al incluir estas exclamaciones, colocadas la mayoría entre signos de admiración, a lo largo del texto, como lo demuestran las referencias a las páginas en que éstas aparecen, ello para

reforzar a lo largo de la diégesis la noción de "coloquialismo".

Al respecto cabe aquí recordar que, como lo afirma Ana María Vigara Tauste:

El grado mayor de realización coloquial tiene lugar, sin duda, en lo que llamamos conversación cotidiana [...] espontánea e irreflexiva, en la que emisor y receptor son interlocutores activos [en ella] lógicamente no suele haber en los hablantes atención lingüística consciente o voluntad de estilo (comunicación literaria).⁴³

Al precisar su ubicación y clasificar a las exclamaciones aquí mencionadas, se puede apreciar que son utilizadas justo para reforzar la noción de que la trama de la novela es el producto de una conversación cotidiana, pero al separarlas de su contexto, lo que se nota es que en ellas sí hay voluntad de estilo literario, el cual es aportado por el narrador, quien elabora el perfil de una protagonista, con un habla en apariencia muy suelta, desparpajada, pero que en

⁴³ Ana María Vigara Tauste, op. cit. p. 15.

el fondo no lo es, ya que, para seguir con nuestro análisis, lo que esta clasificación también permite apreciar es que de las 47 expresiones, 22 pueden entrar en la categoría de "Referencia sexual a animal", lo que dota a estas frases de la cualidad de repetición que unas muletillas comunes y corrientes en el habla coloquial sí tendrían, y eso sirve para apuntalar la atmósfera de coloquialidad que se percibe a lo largo de la diégesis.

A su vez, esta clasificación permite observar que sólo hay un sujeto "el Diablo", que se repite tan sólo cuatro veces en el total de estas expresiones. Eso habla de la tendencia hacia la originalidad en la elaboración de cada una de estas expresiones.

Por otra parte, un dato más que cabe resaltar para ubicar el carácter de estas expresiones es que de las 47, las que pueden entrar en la clasificación de "Referencia genital" son 11, las que sumadas a las que entran en el rubro de "Referencia sexual a animal" dan un total de 33, las cuales tienen una connotación libidinosa simpática, lograda por medio de la unión, en ocasiones extra lógica, pero cargada de ánimo lúbrico, de un sujeto y un sustantivo.

En resumen se puede decir, asimismo, siguiendo a Beinhauer, quien a su vez cita a su maestro Spitzer, que estas expresiones cumplen el papel de "excitantes de la

atención" y que están destinadas "a predisponer al interlocutor hacia el verdadero contenido del discurso".⁴⁴

Una vez puesto en claro que por la originalidad y estructura de cada una de estas expresiones no son espontáneas, "dichas" por la protagonista, producto de su emotividad y ocurrencia, sino que surgen del cálculo literario del narrador, y que están colocadas a lo largo del texto para *dar la idea* de "coloquialidad", entonces se puede afirmar que vienen a ser "marcas" o "señales" puestas en el texto por el narrador, no para el "interlocutor", sino para el narratario, quien mediante su lectura atenta podrá captar que *La princesa* es un personaje cuyo discurso tiene varios matices: sexuales, lúdicos, morales, sociales y psicológicos, entre otros, los cuales enfatiza y deja ver, justo por medio de estas interjecciones que son empleadas en esta novela en su calidad, como dice Beinhauer, de:

[R]eflejos de la inmediata impresión causada por unas palabras [...] o por una situación que inducen al hablante a exteriorizaciones de alegría, dolor, sorpresa, ira, desdén, etc.⁴⁵

⁴⁴ Werner Beinhauer, *El español coloquial*, Gredos, Madrid, 1963, p. 19.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 63.

Y ya para finalizar este apartado, también se puede argumentar que la protagonista no es la narradora, porque sus características de baja escolaridad -hay que recordar al respecto que confiesa haberse inscrito a la universidad Iberoamericana con el apoyo de uno de los directivos, para estudiar primero Letras, carrera para la que se declara incompetente, y después Cinematografía, con la condición de permanecer contando chismes en la cafetería por lo menos cuatro horas al día-, más su manifiesto desinterés por la cultura en general, no hacen verosímil el que ella tuviera un interés por el uso variado, creativo, del lenguaje, que es lo que sí refleja el contenido de las expresiones aquí analizadas, lo que permite deducir que quien se las puso, valga la metáfora, en la boca, fue el narrador, por medio de su malicia lingüística, literaria.

Llamado de atención a los narratarios

Desde la frase con la cual se inicia la narración, "Oye, pero la tipa estaba de sanatorio", el narrador de *La princesa del Palacio de Hierro* utiliza la función fática de la lengua que Helena Beristáin indica que:

[S]e da cuando el emisor establece[...] restablece o prolonga la comunicación con el receptor. Se orienta en el sentido de otro factor: el contacto. Son ejemplos las expresiones mediante las cuales comprueba dicho contacto en conversaciones telefónicas: *Bueno, Hola, Sí, Diga, ¿Estás ahí?, ¿Me escuchas?, etc.*⁴⁶(Los subrayados son de H.B.)

Si se sustituye el término de "emisor" por el de "narrador", en esta referencia del imprescindible diccionario de Beristáin, al recordar que como se planteó desde el principio de esta tesis la literatura es también un proceso de comunicación, se adquiere una noción más que consolida el

⁴⁶ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1992, p. 229

argumento de que esta novela contiene en su estructura un narrador "oculto" o Heid, como ya se le denominó.

Esta noción también sirve para comentar algunas diferencias de criterio entre el autor y el narrador. Por ejemplo, el autor, Gustavo Sainz, en los años previos al de la publicación de la primera edición de *La princesa del Palacio de Hierro*, 1974, ya había ejercido el periodismo con constancia y en diversos cargos. En los años 60 fue colaborador del suplemento México en la cultura, del periódico Novedades. También colaboró en la redacción de la revista "Claudia" y más tarde fundó y dirigió las revistas "Siete" y "Eclipse".

A partir de estos antecedentes se puede señalar que él, en tanto que editor y periodista, conocía las nociones más usuales en el estilo periodístico, una de las cuales es la de evitar la repetición de palabras o el uso de muletillas. Otras características del lenguaje periodístico son la claridad y la precisión para indicar quién habla, o las cualidades de los protagonistas de la información, comenzando por su nombre, y cabe suponer que él las utilizaba para elaborar sus materiales informativos.

El narrador de *La princesa*, por el contrario, al ejercer la libertad propia del lenguaje literario, y también para indicar que el discurso de la protagonista es una creación

literaria y no una transcripción informativa, lo que hace, por poner un caso, es combinar el empleo de nombres propios con el de apodos, para nombrar a los protagonistas de la novela. Asimismo, como ya se vio, utiliza la función lingüística emotiva o expresiva, por medio de varias interjecciones, para diferenciar el lenguaje de la protagonista principal.

Por lo que se refiere al empleo de la función fática, el narrador la utiliza a lo largo de toda la narración - combinada en múltiples ocasiones con imperativos propios de la función conativa o apelativa- con una doble intención: por una lado, para señalar que la protagonista se está dirigiendo a él, o que él es el primer receptor de la historia, y en seguida para recordarle al narratario que lo que está percibiendo, la diégesis, es un supuesto diálogo entre la protagonista y el narrador. "Supuesto" porque hay que recordar que el narrador está presente pero no interviene, sólo organiza el discurso de la protagonista, en primera instancia, y de la narración en su totalidad.

Un ejemplo de la diferencia radical entre el lenguaje periodístico del autor, Gustavo Sainz, libre de repeticiones y redundancias, y el lenguaje literario del narrador de *La princesa*, se puede encontrar en el capítulo dos de esta novela, "Atrapamiento y desazones consiguientes", en el cual,

hacia el final, aparece un texto que puede catalogarse, por su independencia anecdótica, como subcapítulo, en el cual *La princesa* cuenta que un día salió con toda su familia, y además con El guapo guapo y con Gabriel Infante. En ese fragmento la protagonista dice que Gabriel Infante se emborrachó y que luego se puso a manejar su carro de manera enloquecida, en sentido contrario, o por arriba de las banquetas, o bajándose del auto en marcha y corriendo a su lado, hasta que en la avenida Reforma se pasó una señal de "alto" y se estrelló contra un taxi, para luego él, Infante, salir volando por una portezuela e irse a estrellar de cabeza contra el carro de alquiler.

Esta anécdota la protagonista la cuenta, en el ejemplar de la primera edición, de la página 38 hasta la mitad de la 41, aunque la 39 tipográficamente no vale porque en ella sólo aparece un dibujo de Armando Villagrán que consiste en la caricatura de un carro y unos tapones de rin volando.

En ese texto de 90 líneas la palabra "fíjate" está repetida nueve veces, y las primeras dos en que aparece lo hace en las líneas cinco y seis, lo que indica que está colocada ahí de manera premeditada.

Cabe insistir en que para los usos lingüísticos del periodista Gustavo Sainz, en particular, y de cualquier redactor informativo promedio, el empleo tan repetido de la

misma palabra, en un texto de esas dimensiones, sería inadmisibile, en tanto que evidenciaría una pobreza de léxico.

En total, en el capítulo dos de la primera edición de *La princesa del Palacio de Hierro*, que abarca de la página 28 a la 43, la palabra "fíjate" el narrador la coloca en 17 ocasiones, combinada con diez veces en que pone "tú", y con la pregunta "¿no?" que la incluye en 33 ocasiones.

Además, en ese fragmento utiliza la pregunta "¿verdad?" en ocho ocasiones y todo eso lo combina con preguntas y expresiones emotivas o apelativas como: "¿Qué te estaba diciendo?" (p. 28), "Imagínate" (p. 29), "Y créemelo o no" (p. 29), "¿nunca fuiste?" (p. 30), "Y fíjate que se va" (p. 33) "Porque imagínate" (p. 33), "¡Vampiros capados!" (p. 34), "¿No estoy haciéndotelo muy complicado? ¿Te dije que tenía las manos peludas?" (p. 34), "¡Prepucios de elefante!" (p. 34), "¡No sabes qué ilusionada estaba!" (p. 34) "Ya por ahí verás" (p. 34), "y la tipa le daba unos entradones que para qué te cuento" (p. 35) "Bueno, pregúntame si se me rompió el corazón" (p. 36), "¡Changos depravados!" (p. 36) "Ah, bueno, ya te había hecho la relación de la muchacha" (p. 36), "¿sabías?" (p. 36) "y como tú comprenderás" (p. 37) "¿no estaba hablando de otra cosa?" (p. 37) "¡Penes garapiñados!" (p. 40) "¿Te imaginas?" (p. 40) "Ah, ¿sabes qué hacía?" (p.

40) "Y cuando llegó el leguleyo qué crees" (p. 41) "no, no sabes" (p. 42) y "Olvídate" (p. 43).

Este despliegue de preguntas, órdenes e interjecciones colocados del lado del lenguaje de la protagonista, el narrador lo enfrenta con un poema de Oliverio Girondo, colocado al final de ese capítulo, el cual tiene la gracia de utilizar, asimismo, ¡múltiples repeticiones!

En su transcripción vamos a respetar aquí el orden original de los versos:

Se miran, se presienten, se desean,
se acarician, se besan, se desnudan,
se respiran, se acuestan, se olfatean,
se penetran, se chupan, se demudan,
se adormecen, despiertan, se iluminan,
se codician, se palpan, se fascinan,
se mastican, se gustan, se babean,
se confunden, se acoplan, se disgregan,
se aletargan, fallecen, se reintegran,
se distienden, se enarcan, se menean,
se retuercen, se estiran, se caldean,
se estrangulan, se aprietan, se estremecen,
se tantean, se juntan, desfallecen,
se repelen, se enervan, se apetecen,

se acometen, se enlazan, se entrechocan,
se agazapan, se apresan, se dislocan,
se perforan, se incrustan, se acribillan,
se remachan, se injertan, se atornillan,
se desmayan, reviven, resplandecen,
se contemplan, se inflaman, se enloquecen,
se derriten, se sueldan, se calcinan,
se desgarran, se muerden, se asesinan,
resucitan, se buscan, se refriegan,
se rehúyen, se evaden y se entregan.⁴⁷

Tomando en cuenta, por una parte, lo que afirma Sainz en la entrevista del Anexo I, respecto del "enfrentamiento" entre el habla de *La princesa*, de los años 60, con el lenguaje poético de Gironde de los años 30, más la estructura léxica de este capítulo, en particular, pero de toda la novela en general, se puede concluir que lo que él pretende es llamar la atención del narratario sobre la importancia del lenguaje para la elaboración de la literatura, en primer término, pero también para referirse en su novela a situaciones que están relacionadas con la pareja, la familia, la amistad, el amor, la violencia, la fidelidad y la

⁴⁷ Oliverio Gironde, *Obra*, Editorial Lozada, Buenos Aires, 2002, pp. 179-180.

infidelidad, la ética, la honestidad, el matrimonio y el amasiato, la ley y la injusticia, el alcoholismo y el narcotráfico; es decir, con la sociedad en su conjunto, no sólo la de su tiempo, sino también la contemporánea, y no nada más con la mexicana, sino también con la latinoamericana, y hasta se podría decir que con la occidental, para no ir más lejos.

En múltiples conferencias y entrevistas Sainz ha insistido en que el lenguaje es un factor fundamental para la elaboración de la literatura, y que lo más alejado del lenguaje literario es el lenguaje periodístico: como se puede apreciar en el análisis que aquí acabamos de hacer, desde su tercera novela él ya estaba predicando con el ejemplo, y le enseñaba a sus lectores de forma lúdica y divertida a emplear el lenguaje para hacer literatura, en primer lugar, y para referirse a problemáticas complejas, pero sin hacerlo de modo obvio, sino creativo, imaginativo.

La princesa y un lector implícito

En *La princesa* hay un lector implícito.⁴⁸ A partir del empleo de la función fática que hace el narrador de esta novela de manera reiterada, se puede considerar que a quien se está dirigiendo esta novela en general es a la juventud, representada ésta por un lector con el que el autor desea establecer y mantener un canal de comunicación basado en la literatura.

Se puede concluir que dicho lector, y a su vez esa juventud, son producto de la época posterior al movimiento estudiantil de 1968, en que como se recordará la movilización juvenil mexicana no fue escuchada, y por el contrario fue reprimida hasta el grado de la masacre del 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas.

El primer indicio para dar por cierto este planteamiento es la época en que fue escrita esta novela, la cual con bastante seguridad tuvo que empezar después de la publicación de la primera novela de Sainz, *Gazapo*, cuya primera impresión, según el colofón del ejemplar número mil 97 de la primera edición que yo poseo, se efectuó el 25 de noviembre de 1965.

A partir de estos datos cabe suponer que *La princesa* fue planeada y escrita entre 1966 y finales de 1973, porque mi

⁴⁸ Agradezco al doctor Jorge Ruedas la sugerencia de esta hipótesis.

ejemplar de la primera edición de esta novela, de 15 mil ejemplares -cifra poco usual para la época, por lo demás-, señala como fecha de impresión el 21 de octubre de 1974.

Para mayor precisión cabe recordar que después de *Gazapo* Sainz escribió y publicó *Obsesivos días circulares* cuya primera edición de cinco mil ejemplares, se imprimió el 20 de diciembre de 1969, dato éste último que acota la escritura de *La princesa* aún más; es decir, de finales de 1968 o principios de 1969, cuando ya se conocían los tristes y funestos hechos del 68, tanto mundial como mexicano, y finales de 1973.

Todo lo anterior avala, tomando en cuenta el contexto social, el planteamiento de que *La princesa* es un texto que está estructurado para establecer una comunicación más directa con los lectores, y para plantear a la literatura, en primera instancia, y a la novela, a continuación, como un mecanismo de comunicación, entre el autor y los receptores de su texto, en general, por medio del narrador de esta novela y su lector implícito.

En *La princesa*, mediante el empleo de la función fática en el habla de la protagonista, el narrador propicia que el lector se sienta atendido, incluido en la trama, y por lo tanto valorado por la literatura, como no lo había sido por

el sistema social y político de la época, la cual se distinguió por su proclividad hacia la represión.

Este mecanismo, por lo tanto, es también un medio para proponerles a los lectores en general, y a los jóvenes en particular, a la literatura, a las novelas, como una vía de expresión, de entendimiento y comprensión.

Otro dato más que viene a reforzar la hipótesis de la presencia del lector implícito en *La princesa*, a partir de un contexto social en el cual la juventud y sus demandas no fueron escuchadas, es el hecho de que en la siguiente novela que escribió y publicó Gustavo Sainz después de *La princesa*, *Compadre Lobo*, el movimiento estudiantil de 1968 aparece de modo explícito, ya que ahí los protagonistas, al final de la trama, participan en "La marcha del silencio", que fue parte de aquél movimiento, y que fue una manifestación de protesta juvenil sin palabras, un modo de denuncia, por parte de los jóvenes, del desdén imperante en el sistema gubernamental, mutismo que enfatizó la falta de diálogo y de atención a sus demandas, marcha que se realizó de manera previa a la manifestación en la Plaza de las Tres Culturas.

El planteamiento hecho aquí del "lector implícito" en *La princesa*, en cierto modo coincide con el análisis realizado

por el crítico Raymond L. Williams en su texto, "El lector y dos novelas de Gustavo Sainz",⁴⁹ en el cual él afirma que:

La tercera y la cuarta novelas de Gustavo Sainz, *La princesa del Palacio de Hierro* (1975) y *Compadre Lobo* (1978), son ejemplos complementarios de un tipo de narración que invita a la participación del lector.

En lo que Williams se equivoca es en confundir a la protagonista de *La princesa* con el narrador, pero en lo que sí le atina es en plantear que en esta novela hay incluido un lector "que funciona como receptor del relato[,] es la persona anónima a quien la Princesa dirige su monólogo".

Lo que este crítico sólo alcanza a ver de manera parcial es que en la estrategia narrativa de Sainz, el narrador es utilizado asimismo como un alter ego del lector, justo para que éste se asuma como parte de la historia, atendido, y para que a la larga conciba a la literatura como una vía de comunicación.

⁴⁹ Raymond L. Williams, "El lector y dos novelas de Gustavo Sainz" [en línea], Blog de Gustavo Sainz, dirección URL: <http://www.gustavosainz.blogspot.com/> [consulta: 13 de septiembre de 2009]. Para facilitar su consulta se incluye como Apéndice I al final de este trabajo.

En su análisis Williams sí se da cuenta de la existencia de este lector cuando afirma:

"Esta entidad ficticia aparece desde las primeras páginas de la novela cuando la protagonista se dirige a esta entidad anónima con palabras como 'oye' y 'tú'".

Donde falla es al no percibir el propósito de esa inclusión: el establecimiento de la literatura como canal de comunicación; ni en captar que ese lector es un desdoblamiento del narrador, lo que lo lleva a indicar algo que es un fracaso analítico:

"A pesar de que las 345 páginas de la novela muestran la misma situación narrativa, el 'tú' a quien dirige su palabrerío la Princesa no se identifica con el receptor de la Princesa".

El desconcierto que se percibe en esta última cita desaparece con sólo plantear que esa distancia que este crítico percibe se debe por una parte a que todo el discurso presente en la diégesis está estructurado por el narrador, y

está dirigido hacia el lector a través de la creación de la protagonista y su "palabrerío".

Coincido con Williams en que "la presencia de esta entidad", es decir, del lector implícito como primer receptor de la trama, "es la clave del funcionamiento del humor de la novela". Humor que es uno de los argumentos que explican, considero yo, la permanencia de este texto tanto en el mercado editorial, como en la atención de los lectores.

Cuando el narrador incluye al lector como un alter ego de sí mismo, hace que éste se integre a la novela, lo involucra como primero y principal receptor de las confidencias de la protagonista y por ello es que el crítico puede concluir que:

Es notorio que semejante monólogo carece de una básica intimidad. Este principio, es decir, la violación por parte del lector auténtico de un código de intimidad entre la *Princesa* y su lector ficticio, es la base del humor de la novela.

El rol en cierto modo de voyeur que el narrador le asigna en *La princesa* tanto al lector implícito en primera

instancia, como a lector real en seguida, para que puedan observar y percibir las acciones y palabras de la protagonista en su nivel humorístico es lo que quizás ha propiciado el que esta novela se siga leyendo 35 años después de haber sido publicada por primera vez. Pero estas ubicaciones de ambos lectores se pueden comprender mejor desde el enfoque de Wolfgang Iser⁵⁰ cuando él afirma que:

El lector resulta atraído hacia los acontecimientos haciéndolo proveer lo que se quiere decir a partir de lo que no se dice. Lo dicho sólo parece adquirir significación en tanto refiere hacia las omisiones: es por medio de implicaciones y no a través de afirmaciones que se da peso al significado. Pero a medida que lo no-dicho se hace vivo en la imaginación del lector, lo dicho se expande para adquirir mayor sentido que lo que se hubiera podido suponer: escenas incluso triviales pueden parecer sorprendentemente profundas.

⁵⁰ Wolfgang Iser, "La interacción texto-lector: algunos ejemplos hispánicos", en Dietrich Rall (comp.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, p. 355.

Otra manera de explicar este proceso de alteridad, presente en *La princesa*, entre narrador y lector implícito, y a su vez entre éste y el lector real puede darse mediante el desdoblamiento de ese verso de "yo soy el otro", por medio del cual se puede decir: "yo narrador soy también un tú lector, mi otro yo aquí presente dentro del libro, quien mira actuar y capta las palabras de esta protagonista, creada por mí para que nos hable a mí y a ti, porque al hablarme a mí te habla también a ti, pero no sólo a ti, sino asimismo a ese otro tú que es el lector de allá afuera, el que tiene el libro entre las manos, quien nos ve a ti, a mí y a ella, y al vernos piensa, se ríe, reflexiona y, tal vez, en el fondo de sí, nos habla".

El crítico Williams llega a conclusiones parecidas, aunque menos líricas, cuando afirma:

En *La princesa del Palacio de Hierro*, Sainz coloca al lector en una situación de superioridad --un tipo de halago-- con respecto a sus personajes[...]en el caso de la princesa y el "tú" a quien dirige su discurso, el lector encuentra divertida la mezquindad y la vulgaridad de la protagonista. El uso del idioma vulgar y

las sorprendentes interjecciones[...]que la Princesa repetidamente emplea, son efectivas estrategias narrativas para ficcionalizar a un lector que es superior a los personajes de la obra.

Una vez más este crítico percibe bien qué hace en *La princesa* el autor, cómo incluye al lector, pero lo que no dice, o no deduce del todo, es que hace eso con el propósito de establecer un canal de comunicación entre él y los lectores de su texto. En apoyo de este planteamiento viene bien otra afirmación de Iser:

Comunicación en literatura[...]es un proceso puesto en movimiento y regulado, no por medio de un código pre-establecido sino a través de una acción recíprocamente restrictiva y magnificadora entre lo explícito y lo implícito, entre lo encubierto y lo revelado. Lo encubierto impulsa al lector a la acción, pero esta acción es

controlada por lo revelado; lo explícito a su vez se transforma cuando lo implícito se hace manifiesto.⁵¹

Para el caso de *La princesa* se puede considerar que una de esas acciones tanto restrictivas como magnificadoras de lo explícito y lo implícito es la colocación de los poemas de Gironde al final de cada capítulo, que por una parte sirven de contraste en el nivel del discurso entre el de la protagonista y el del poeta, como la confirma el propio Sainz en la entrevista del Anexo I de esta investigación.

En el nivel estructural -mucho más complejo- esos mismos poemas, asumiendo que son el resultado de la lectura de la propia protagonista de la poesía de Gironde, como también lo indica el autor en la entrevista citada, darían por resultado tanto para el lector implícito como para el lector real el enfrentarlos a un proceso de autoconocimiento por parte de la protagonista cargado de dramatismo, porque entonces lo que ambos estarían presenciando, una vez que fueran capaces de comprender lo que aquí se está planteando, sería el resultado de un proceso de autoconocimiento desde un escenario límite:

⁵¹ Ibidem

la protagonista, al dejarse llevar por uno de sus amantes a la cabaña donde termina la narración lineal de esta historia, encuentra ahí el libro de poemas de Gironde y a partir de su lectura descubre la banalidad de su existencia, la superficialidad de sus relaciones, acciones y decisiones.

Para culminar con este análisis y dar por bueno y cumplido el propósito del autor de intentar establecer, por medio de su novela, una vía de comunicación con los lectores, a través de un texto que como se puede observar tiene varios niveles de discurso y por lo tanto múltiples niveles de lectura y comprensión, cabe recordar aquí el dato de que *La princesa* ya lleva cinco lustros de vida en la cual ha tenido varias ediciones y miles de lectores tanto en español como en inglés. Eso indica que no ha sido un texto de ocasión, sino que ha perdurado y ha impulsado a miles de lectores a su lectura; es decir, a responder al llamado que desde sus páginas les ha hecho Sainz, para conocer a su protagonista y su discurso en una primera instancia cargado de ironía y de humor; para disfrutar y entrar en relación con una literatura sólo en apariencia sencilla, pero en su esencia estructuralmente compleja; tal vez para entrar en un proceso de autoconocimiento por medio del enfrentamiento con los matices de la trama; y quizás para que el lector pueda tener

una visión de la sociedad mexicana, en particular, y de las sociedades latinoamericanas en general, en la que en sus relaciones individuales, familiares y sociales ya estaban presentes fenómenos como el de la desintegración, la corrupción, el influyentismo, el narcotráfico y la drogadicción, entre otros, que con el tiempo se han agravado.

Pero aún es posible hacer un planteamiento más: si se acepta que el propósito de comunicarse con sus lectores por medio de su novela se ha cumplido, también es válido considerar que Sainz se propuso y consiguió que los lectores de *La princesa* consideraran a la literatura, a las novelas, como formas de expresión para dar a conocer las cualidades y deficiencias de sus sociedades.

El narrador expuesto en *La guaracha del Macho Camacho*

En el prólogo titulado "Los contestarios del poder",⁵² Ángel Rama cita a Antonio Cándido quien define la producción literaria de los narradores de la "generación de la represión" como:

"novelas que parecen reportajes; cuentos que no se distinguen de poemas o crónicas, sembrados de signos y fotomontajes; autobiografías con tonalidad y técnica de novela; *narrativas que son escenas de teatro*; textos hechos por yuxtaposición de recortes, documentos, memorias, reflexiones de todo tipo". (Las cursivas son mías: E.A.)

Con "generación de la represión" Cándido se refiere a los narradores brasileños surgidos en torno al año de 1964 en que Goulart fue derrocado en Brasil por los militares, pero como el propio Rama lo señala, la caracterización de su producción narrativa no los abarca sólo a ellos:

⁵² Ángel Rama, *Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha 1964-1980*. Marcha Editores, México, 1981, pp. 35-36

Tal mixtura de géneros, influida por el periodismo y por el predominio de las imágenes visuales, puede reencontrarse sin embargo no sólo en Brasil, sino extendida a todo el continente en el mismo periodo.⁵³

Tanto la definición de Cándido como la de Rama sirven para hacer el perfil de la novela *La guaracha del Macho Camacho*: "narrativa [que parece] escenas de teatro", con "predominio de las imágenes visuales", y de su autor, el puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, quien nació en 1936 y vivió su periodo de formación y consolidación intelectual hacia finales de los 60 y principios de los 70:

Entre los puertorriqueños surgió en esa época una nueva y heterogénea militancia política[...]con múltiples vínculos afro, latino y norteamericanos[...]estimulada no sólo por la lucha contra la guerra de Vietnam, sino también por la poderosa utopía cubana, por los comienzos del movimiento feminista y gay en los Estados

⁵³ Ibidem. p. 36

Unidos, y por los nuevos movimientos cristianos. En la isla asumió[...]la forma de un movimiento estudiantil, de nuevas agrupaciones socialistas y sindicalistas y de redefinición del compromiso evangélico.⁵⁴

En esta novela, publicada por primera vez en Argentina en 1976 por Ediciones de la Flor, de la cual se han hecho traducciones al inglés, portugués y francés, y ediciones en Barcelona, La Habana y Madrid, el narrador, que en términos de Imízcos sería "homo-intradiegético (narrador presente en la historia y que participa en ella)", es decir Hoid, pero que aquí he preferido definir como "expuesto", con insistencia interviene para presentar, y alternar con los siete personajes principales sobre los cuales gira la historia.

Esos protagonistas son: "La China Hereje", también conocida como "La madre", mujer pobre, joven; "El Nene", niño retrasado mental, hijo de La China; "doña Chon", vieja y gorda vecina de La China, y quien a veces cuida al Nene; "el senador Vicente", político trepador y cínico amante de La

⁵⁴ Arcadio Díaz Quiñones, "Introducción", en *La guaracha del Macho Camacho*, Cátedra, Madrid, 2005, p. 64

China; Graciela Alcántara, neurótica esposa del senador; "el Benny", un junior amanerado hijo de Vicente y de Graciela, y un locutor de radio que capítulo tras capítulo anuncia, promueve y resalta la pieza musical "La vida es una cosa fenomenal", y al género al que pertenece, que es el de "La guaracha del Macho Camacho", el éxito del momento, y cuya letra va apareciendo de manera fragmentada a lo largo de la diégesis, hasta presentarse de manera completa al final de ésta.

La inclusión de Luis Rafael Sánchez en la categoría definida por Cándido y Rama está justificada si se toma en cuenta que en un país como Puerto Rico, que pasó de ser cola de un león, España, a ser... ¡cola de otro león!, Estados Unidos, y que pasó de ser rural y por lo mismo idílico paraíso de campesinos jíbaros, a ser urbano y exportador de mano de obra barata, y en el que la corrupción política, la carencia de identidad nacional independiente, el arribismo y la simulación se van de la mano con el alcoholismo, la drogadicción y el juego, así como con la golfería, la promiscuidad y la pobreza, el que venga un autor y se pare en medio de eso para con todo ello hacer una novela, confiando en la fuerza de su invención, su imaginación, su cultura y su lenguaje, no es poco... y eso fue lo que hizo Luis Rafael Sánchez cuando escribió *La guaracha del Macho Camacho*.

En esta novela los personajes crecen juntos: a medida que la diégesis avanza uno los va conociendo más, sobre todo por lo que ellos dicen, pero también por lo que dice de ellos ese narrador que siempre los acompaña, explica, critica e ironiza.

Todo esto el autor lo hace de modo obvio y con ello se arriesga a enseñar todos sus trucos y recursos, por medio de un narrador ahora sí que sin vergüenza, quien se dirige al narratario en plural, como para dar a entender que lo que dice el texto no está dirigido a un lector solitario, sino a un grupo, y con ello lo que persigue es conseguir el distanciamiento del receptor, y pese a ello logra que el lector caiga en el juego, para optar por seguir y seguir leyendo, cautivado por esa especie de fuegos artificiales intelectuales en que tras el estallido de un sentido, viene otro y otro más que iluminan, cada uno de manera sucesiva diversas facetas de los personajes, su psicología y sus circunstancias, y de esa manera la narración acumula significados sobre los personajes mismos, sobre su realidad, pero también sobre la realidad de Puerto Rico, de Latinoamérica.

Sobre esta novela se han escrito varios ensayos y tesis en los cuales no se ha dejado de señalar la influencia del trabajo teatral del propio autor, quien de manera paralela a

su producción narrativa y periodística desarrolló la dramaturgia. Sin embargo, no hay registro de que en alguno de esos trabajos se afirme que en la estructura de esta novela una parte fundamental está elaborada a partir de acotaciones o didascalias, las cuales Helena Beristáin las define como:

Cada una de las notas que preceden a cada escena[...]y que contienen instrucciones, advertencias y explicaciones[...]que están encaminadas a señalar aspectos de la puesta en escena. Aportan indicaciones acerca del movimiento de los personajes[...]del aspecto y ubicación de los objetos en el escenario. Son una parte no esencial del texto pero, sumadas a éste, constituyen un metatexto porque contribuyen a[...]sugerir detalles y matices del espacio, la época y la situación específica, mismos que se suman a la significación de la historia representada.⁵⁵

⁵⁵ Helena Beristáin, op. cit. p. 4.

Y este rosario de "narrativas que son escenas", como diría Cándido, pero que además contienen acotaciones, indicaciones no para un director, o unos actores, sino para el narratario en tanto que integrante de un grupo de lectores, Luis Rafael Sánchez las pone desde el inicio mismo de la diégesis:

Si se vuelven ahora, recatadas la vuelta y la mirada, la verán esperar sentada, una calma o la sombra de una calma atravesándola. Cara de ausente tiene, cara de víveme y tócame, las piernas cruzadas en cruz. La verán esperar sentada en un sofá: los brazos abiertos, pulseras en los brazos, relojito en un brazo, sortijas en los dedos, en el tobillo izquierdo un valentino con dije, en cada pierna una rodilla, en cada pie un zapatón singular. Cuerpo de desconcierto tiene cuerpo de ay deja eso, ¿ven?, cuerpo que ella sienta, tiende y amontona en un sofá tapizado con paño de lana, útil para la superación de los fríos polares pero de uso irrealísimo en

estos trópicos tristes: el sol cumple aquí una vendetta impía, mancha el pellejo, emputece la sangre, borrasca el sentido: aquí en Puerto Rico, colonia sucesiva de dos imperios e isla del Archipiélago de las Antillas.⁵⁶

A algún lector, después de leerla de corrido, le puede quedar la sensación de que *La guaracha* es una obra menor: bien escrita, con interesante estructura pero trama o diégesis muy simple, superficial y que le falta profundidad en todo. Pero no.

El núcleo de la trama sí es simple: a las cinco de la tarde de un miércoles, "La China Hereje", amante o corteja, tomando espera a su sostenedor, su querido, en el departamento que para los menesteres propios de su condición de amante furtivo tiene el dicho individuo.

A esa misma hora el galán de esta historia, que no es otro que el senador Vicente Reinoso se encuentra atrapado en un "tapón" -que es como en Puerto Rico le dicen a la paralización del tránsito automovilístico- y pensando que por ese caos vial que no lo deja avanzar va a tener que ejecutar

⁵⁶ Luis Rafael Sánchez, *La guaracha del Macho Camacho*. Ediciones Casa de las Américas, La Habana, 1985, p. 13

sus artes amatorias a la carrera, cuando llegue al departamento donde tiene su cita con La China.

A las mismas cinco de la tarde del mismo día, Graciela Alcántara y López de Montefrío (esto del "Montefrío" se puede interpretar como un juego de palabras, uno más de los muchos que hay en la trama, para aludir a la frigidez de este personaje), la esposa de Vicente está esperando que la reciba en su consultorio el "síquico y sicosomático" doctor Severo Severino.

Por su parte, Benny, el hijo adolescente del senador Vicente y de Graciela, en su potente Ferrari, también está atrapado en el caos vial el mismo día y a la misma hora.

Y por último, El Nene, el hidrocefálico hijo de La China, el mismo día y a la misma hora está en un solar tomando el sol.

Todos a una hora, y una hora para todos. Sí. Ésta es la gracia de esto. Pero la malicia y habilidad con que está armada la estructura se deja ver al notar que es a partir de tan sencilla semilla que Luis Rafael Sánchez elabora una gran tragicomedia en la que el fondo musical y el hilo conductor es la pieza musical que titula la novela toda, respecto de la cual, también desde antes del principio mismo de la diégesis, aparece esta "Advertencia", que es uno más de los recursos heterogéneos que hay en esta narración:

La guaracha del Macho Camacho narra el éxito lisonjero obtenido por la guaracha del Macho Camacho *La vida es una cosa fenomenal*, según la información ofrecida por disqueros, locutores y microfoniáticos. También narra algunos extremos miserables y espléndidos de las vidas de ciertos patrocinadores y detractores de la guaracha del Macho Camacho *La vida es una cosa fenomenal*. Además, como apéndice de *La guaracha del Macho Camacho* se transcribe íntegro, el texto de la guaracha del Macho Camacho *La vida es una cosa fenomenal* para darle un gustazo soberano a los coleccionistas de éxitos musicales de todos los tiempos. (A partir de esta nota, las referencias a la novela irán al final de cada cita y con sus siglas: LGMC, p. s/n)

Como se puede ver, en un texto de apariencia tan simple como lo es el de esta "Advertencia", hay varias claves que involucran hasta a la tipografía: por una parte se cita en cursivas el título de la propia novela, y en seguida se

advierde que su contenido es la narración del éxito que ha obtenido esa "guaracha" que en tanto género musical se llama igual que la novela, pero que de modo específico tiene un título distinto: "La vida es una cosa fenomenal". El nombre de la novela y la guaracha están escritos de manera alternada con y sin cursivas, y el título específico de la guaracha aludida "La vida es una cosa fenomenal", está puesto en cursivas; es decir, que sólo con ese juego tipográfico y de sentido se advierte que se está ante una novela dentro de otra. Esta novela, entonces, es una especie de *matriushka* narrativa.

En seguida, en la misma "Advertencia" se hace referencia al contenido contrastante de esta historia, ya que narra "algunos extremos miserables y espléndidos de las vidas de ciertos patrocinadores y detractores".

Por último, parodiando el lenguaje publicitario de las ofertas, se indica que como apéndice se incluye "el texto íntegro" de "La vida es fenomenal", todo ello para dar a saber que en la lectura estarán presente lo mismo el absurdo que el surrealismo y el barroco.

Algún lector podría pensar que *La guaracha* es más una radionovela que una telenovela, y con ello se equivocaría en partes iguales: sí parece una radionovela, por ese locutor-maestro de ceremonias-narrador- que dialoga con el narratario

o los lectores, y que con base en los adjetivos que le aplica a los personajes los va haciendo crecer en la mente del receptor, al tiempo que cita una y otra vez cómo es que "La guaracha del Macho Camacho" está presente en las existencias de unas y otros, con sus estrofas y su ritmo:

Si se vuelven ahora, recatadas la vuelta
y la mirada, la verán esperar sudada, no
obstante el duchazo de hace rato. ¿La
oyeron ducharse? Imposible: guarachaba:
Bajo la ducha, guaracha y mujer
matrimoniados por una agitación soberana:
voz desatada, tumbos del cuerpo contra
las paredes del baño, azotes de los puños
guarachos a la cortina del baño, gorjeos
enchumbados, lealtad a todo lo que sea
vacilón. Cuerpo y corazón: trampolines de
la guasa. (LGMC, p.14.)

Por lo tanto, en esta novela sí se imita por momentos el lenguaje de la radionovela en el que las acciones de los personajes y la descripción de los lugares se repiten para orientar a los radioescuchas, pero eso el narrador lo combina con narración y preguntas.

También se puede afirmar que esta novela es la parodia de una telenovela por la forma caricaturesca en que el narrador presenta las obsesiones de cada personaje: La China Hereje se impacienta por esperar a ese amante al que acepta más que por amor o por placer, por su dinero; Doña Chon quiere que su hijo mariguano salga de la cárcel; Vicente desea llegar ya a su departamento de soltero y refocilarse con La China, al igual que lo hace con todas las demás amantes que consigue con el poder y el dinero que le dan su cargo de senador, y al tiempo olvidarse de su aburrido matrimonio con Graciela; ésta se la pasa recordando su juventud católica y sana en la que su madre la cuidaba de las malas compañías; Benny está enamorado de su Ferrari y sólo vive para verlo, manejarlo y hacerlo correr, aunque para su desgracia en su país parece que no hay ninguna carretera tan amplia y despejada para ello; El Nene desde el fondo de su retraso mental sólo quiere estar en paz mascando rabos de lagartija, o mirando a las hormigas que avanzan por el sendero que deja su baba. Sin embargo, para volver al principio de este párrafo, la referencia a la telenovela tampoco es simple: el narrador la complica con un recurso sencillo: señalando de modo directo el asunto: narrar las actitudes telenovelescas de los personajes que se comportan así a semejanza de los actores de las telenovelas:

¿Aprendió el dulce encanto del fingimiento de los manierismos repercutidos del teleculebrón *El hijo de Ángela María* que convirtió en melaza el corazón isleño?: el país en vilo por las vicisitudes de Marisela y Jorge Boscán.
(LGMC, p. 23.)

Cabe insistir: *La guaracha* tiene la gracia de estar escrita de una manera poco convencional: parece una radionovela, sí, en la que hay un locutor-narrador (ver en la entrevista que parece en el Anexo II, que Luis Rafael Sánchez acepta esta denominación), culto e irónico que va presentando a los personajes y sus relaciones, al tiempo que da indicaciones de cómo verlos, y hace comentarios humorísticos, algunos muy majaderos y otros muy refinados, sobre la forma de ser de esos protagonistas, o sobre sus declaraciones:

Visto con crasa objetividad, el hombre no se ve mal, pero tampoco se ve bien. Como que no se ni mal ni bien, que es una manera de verse como otra cualquiera. Aunque ustedes, que lo tienen ante

ustedes, todo estampa garrida de anuncio de Glostora, todo galanura apreciable de galán que traspone el umbral de Clubman, deciden si se ve bien o si se ve mal o si no se ve ni bien ni mal. (LGMC, p. 27.)

Esta novela es un texto arriesgado, porque es libertario: por medio de su estructura fragmentaria, cargada de neologismos y múltiples referencias culturales, algunas muy locales, deja ver que su autor, Luis Rafael Sánchez, no se puso a pensar si iba a ser entendida en su totalidad, si las expresiones de sus personajes, algunas muy coloquiales, iban a ser cabalmente comprendidas, pero eso no le importó (ver Anexo II): se ve que no escribió un texto para los académicos ortodoxos que al lado del escritorio o el sillón tienen a su aparato crítico para cotejar o confirmar que los términos empleados en un texto literario tienen el permiso de los manuales y diccionarios para aparecer impresos.

Pero también se ve que tampoco escribió un texto para los lectores acostumbrados al lenguaje "estándar", "regular", al español "promedio", sino para los lectores que disfrutaban la combinación del lenguaje sofisticado combinado con el arrabalero, para los que gozan de descifrar o decodificar los significados producto de las combinaciones surgidas de la

gran literatura, o de la gran cultura, con las expresiones provenientes de la marginalidad:

El senador Vicente Reinoso -Vicente es decente y su conciencia transparente- está atrapado, apresado, agarrado por un tapón fenomenal como la vida, made in Puerto Rico, muestra ágil el tapón de la capacidad criolla para el atolladero, tapón criminal, diríase que modelado por el cuento de Julio Cortázar *La autopista del sur*: ricura, ricura, la vida plagiando la literatura. (LGMC, pp. 27-28.)

Sánchez en esta novela hace alardes, además, de sus conocimientos de técnica narrativa porque en un sólo párrafo es capaz de pasar del empleo del narrador omnisciente al uso del flujo de la conciencia de algún personaje, para alternarlo con el flujo de la conciencia del propio narrador, todo ello para conseguir sorprender, en primera instancia, hacer reflexionar, en seguida, y por último hacer reír a un narratario cautivado por ese tipo de ejercicios que son una

combinación de sapiencia estructural, dominio antropológico y sofisticación intelectual.

Pero para volver al principio: todo esto el autor lo hace utilizando una estructura semejante a lo que sería un guión de radionovela, sin acotaciones técnicas, pero sí en cuanto tiempo, espacio y modo, o similar a la del texto de una obra de teatro,⁵⁷ pero integrando los diálogos con las reflexiones de los protagonistas y del propio director de escena, junto con apuntes sobre la escenografía, que en este caso es la realidad social puertorriqueña, con sus cargas de arribismo, corrupción política, estupidez, prejuicios e ignorancia, elementos todos que tienen como marco y estambre a la canción "La vida es una cosa fenomenal", la cual pertenece al género de "La guaracha del Macho Camacho" y a los comentarios que va colocando tanto de parte de un locutor-maestro de ceremonias-narrador, como de los propios protagonistas quienes tienen invadida su vida y sus acciones por ese éxito musical arrasador...

Otra gracia de este texto es que describe procesos complejos con recursos simples: el caos, la desorganización, la mala planeación, la explosión demográfica los enmarca en

⁵⁷ El texto de esta novela a mi entender pone en práctica tanto las diferencias como las coincidencias que Javier del Prado apunta en su ensayo "Aproximación al concepto de teatralidad" incluido en María Concepción Pérez (ed.), *Los géneros literarios. Curso superior de narratología*. Universidad de Sevilla, España, 1997, pp. 31-44.

una gran saturación vial que incide en la vida de todos los personajes. La inconciencia política, el desinterés social, la apatía, la incultura, la promiscuidad y hasta la concepción retorcida de la propia realidad y de la ajena las resume en dos versos de la letra de la canción tema: "La vida es una cosa fenomenal/lo mismo pal de adelante que pal de atrás".

Quien crea que los personajes sólo son máscaras que el narrador emplea en el relato, y que ninguna lo oculta por completo, y que luego entonces esta novela sólo es un monólogo donde el actuante usa muchas máscaras para representar otras identidades, se equivoca. Los personajes tienen su propio desarrollo: La China y Graciela, por ejemplo, a medida que transcurre su espera van dejando ver la explicación de su presente, por medio del recuerdo de su pasado. La primera encuentra en su memoria sus juegos eróticos infantiles con sus tres primos. La segunda rememora el viaje a Suiza a la que su madre la envió para alejarla del ambiente corriente, mal educado y lujurioso de esa isla cargada de lubricidad:

cuando Graciela Alcántara y López de Montefrío cejó, resistió el atrecho indecente de su brazo, el efebo

favorecido de la esquiva Diosa Fortuna sintió que se le maltrataba, ridiculizaba: un down en su orgullito tarimado en reclamos telefónicos de muchachitas que hacían pininos en el deporte de la caza del hombre[...]en su casa[...]Graciela narró con puntos y comas los extremos del incidente[...]la viuda de su madre tomó la decisión: marcharás al extranjero, marcharás a Suiza nevada y pura, te alejarás de la vulgaridad insular de la que es rigor cristiano huir: persignada. (LGMC, p. 45.)

Por otra parte, quien crea que el narrador no usa en realidad muchas hablas, pensando que todas quedan dentro del habla coloquial, nuevamente estará en medio de un error de apreciación porque a lo largo de la narración se demuestra que cada personaje tiene su propia manera de pensar, y por lo tanto de hablar. Y en el caso del narrador, lo que cambia en su discurso es el tono, justo como lo haría un locutor-maestro de ceremonias, para enfatizar el carácter de cada una de las escenas o secuencias de la trama.

Las diferentes hablas en *La guaracha*

En *La guaracha del Macho Camacho*, el narrador homointradiegético utiliza un habla diferente en cuanto al léxico y la sintaxis para caracterizar a cada uno de los siete personajes principales, incluido él mismo en su calidad de "locutor-maestro de ceremonias", así como para describir las anécdotas en las que cada uno interviene a lo largo de la trama.

En relación con esta habilidad se puede citar lo que dice Rosario Castellanos a propósito de Pierre Choderlos de Laclos:

Donde el autor pone a prueba su capacidad creadora es cuando logra que sus ideas abstractas encarnen en personajes vivos, en situaciones cargadas de emoción, violencia y dramatismo, en desenlaces inflexibles.⁵⁸

Por ejemplo, en el segundo fragmento de la historia, para describir las acciones de "La China Hereje", también nombrada después como "La Madre", el narrador utiliza un

⁵⁸ Rosario Castellanos, "Prólogo" a *Las relaciones peligrosas*, Herrero Hermanos, México, 1960, p. 12.

discurso cargado de repeticiones, de modo que el léxico y la sintaxis coincidan con la molestia, la inquietud que tiene el personaje al estar esperando que llegue su "querido":

Vuelta y vuelta, para espantar el zumbido de este tiempo que hoy le sobra a manos llenas, miércoles hoy, tarde de miércoles hoy, cinco pasado meridiano de miércoles hoy, tararea la guaracha del Macho Camacho y la redobla con golpe singular de zapatón singular[...]Vuelta y vuelta, para espantar el tiempo que esta tarde se le enrolla en el alma como guirnalda de papel crepé[...]Vuelta y vuelta, rascadura por motivo de escozor motivado por la impaciencia, ella camina hasta una cortina que oculta unos cristales de alegres ventanales[...]. (LGMC, p. 15)

Para caracterizar al senador Vicente Reinoso, el narrador de *La guaracha* emplea el recurso de agregarle al nombre del personaje un adjetivo y un comentario rimados y entre guiones, cada vez que lo cita, similares a las frases o lemas de una presunta campaña política: "Vicente es decente y

buena gente", "Vicente es decente y su conciencia transparente", "Vicente es decente y de la bondad paciente", "Vicente es decente y con el pobre condoliente".

A fin de reflejar el malestar de este personaje que está atrapado en un gran conflicto vial, así como su desesperación por no poder llegar puntual a su cita amorosa con "La China", el narrador también utiliza las repeticiones, pero con un léxico más cargado de participios:

Vicente Reinososa[...]está atrapado, apresado, agarrado[...]Dice, redice, maldice y no se arranca algunos pelos porque algunos pelos tiene, habilísimamente dispuestos y fijados con laca naturalidad por la recomendación estilista de un barbero[...]está atrapado, apresado, agarrado por un tapón fenomenal como la vida[...]merienda trozos suculentos de cutícula, deniega una moción de la bilis para visitar la cavidad bucal, desanuda la corbata que lo guillotina[...] (LGMC, pp. 27-28)

Como Graciela Alcántara y López de Montefrío, la esposa del senador Vicente Reinoso, no tiene prisa ya que se encuentra instalada en la sala de espera del "psíquico" Severo Severino, el narrador utiliza para describirla a ella, su circunstancia y sus pensamientos, oraciones largas, cargadas de subordinadas, en las cuales están insertadas frases en inglés y varias marcas comerciales, de modo que todo eso dé por resultado nociones sobre su inclinación hacia el consumo obsesivo, y el status seudoburgués de este personaje, tomando como base las paradojas, y las imágenes gastadas de la publicidad comercial:

Con las uñas esmaltadas por Virginale, trampa de amor creada por la naturaleza, con frescura y pureza de bosque virgen, de tonos ligeros como las nubes[...] abre la cartera: un bolso encantador de cabritilla nívea comprado a crédito en Sears, delicadísimo, elegantísimo, carísimo e imprescindible para las ocasiones en las que se hace pertinente un cierto cuidado abandono: blasonado así por los dioses del trapo[...] la ostentación de la no ostentación: the very casual

look: lucir como si no se luciera desde la lucidez, vestir pecablemente impecable el modelito elegido sin elegir, gloria aeternus de señoronas que letanían el qué me pongo: ahogadas en laberintos de chifones, estampados de seda italiana y extravagancias costureriles de Givenchy, Halston y Balmain para evitar decir Martin, Carlota Alfaro y Mojena. (LGMC, pp. 41-42.)

En el caso de "Doña Chon", la vecina de La China Hereje, el narrador, para presentarla, emplea un léxico soez, explícito, y oraciones largas, de acuerdo, se puede afirmar, con la apariencia voluminosa de este personaje:

No es pendeja Doña Chon y quiere que bien se entienda y que bien se extienda el saber y se corra la voz de que no es pendeja. Doña Chon explica la inferencia prójima de su pendejez por el hecho contundente de su tudente gordura[...] Doña Chon es mucho más que entrada en carnes. Doña Chon es mucho más que gorda.

El mucho más en tercetos le da espesor de
angelote atascado en grasas, angelote
rebelado contra toda abstinencia bucal.
Confirmado: Doña Chon no es pendeja.[...]
Reconocido: Doña Chon es más buena que el
pan: masa de trigo que, fermentado y
cocido, ella gusta de comer. (LGMC, pp.
58-59.)

Al Nene el narrador lo hace aparecer en medio de la conversación de La Madre con Doña Chon, y su descripción, de hidrocefálico, y de retrasado mental, la elabora de manera indirecta, a partir de la observación que ambas hacen en dirección a ese infante discapacitado, más que con habilidades especiales:

Suspirosas, su poquitín llorosas, La
Madre y Doña Chon miraron: el nubarrón de
moscas, euménides zumbonas que
improvisaban un halo furioso sobre la
gran cabeza.[...]la cara babosa y el
babero y la dormidera boba con lagartijo
muerto en la mano: El Nene mordía la
cabeza del lagartijo hasta que el rabo

descansaba la guardia, el mismo rabo que
trampado en la garganta convidaba al
vómito. (LGMC, pp. 61-62)

Benny, el joven hijo de Graciela Alcántara y del senador Vicente Reinoso, en su calidad de "junior", el narrador de *La guaracha* lo presenta también en medio de la impaciencia por estar atrapado en el mismo embotellamiento en que se encuentra su padre, sólo que al vástago lo muestra instalado en su potente y veloz auto Ferrari por medio de frases alternadas, y con un léxico limitado, cargado de coloquialismos, todo ello para evidenciar tanto la limitación discursiva del personaje como la incomodidad que a éste le causa la inmovilidad tanto personal, como mecánica:

Frenar cada minuto lo incomoda, la
incomodidad de Benny. Frenar cada minuto
lo fastidia, el fastidio de Benny. Frenar
cada minuto lo revienta, el reventón de
Benny. Frenar cada minuto lo jodifica, la
jodificación de Benny. Frenar cada minuto
le jitea las bo, el jiteo de Benny.
Frenar cada minuto le cachea las las, el
cacheo de Benny. Frenar cada minuto le

jona, la jonación de Benny. Éste es Benny. Éste es Benny en mahones y polo shirt. Éste es Benny en mahones, polo short y zapatos tennis, también llamados zapatos champions. Benny está metido en un Ferrari y el Ferrari está metido en un tapón[...]. (LGMC, p. 67.)

Todo lo anterior es por lo que se refiere a la presentación de los personajes principales, pero en cuanto al habla que emplea cada uno de ellos, se puede afirmar que el narrador también la dota de un léxico y una sintaxis particular, lo cual sirve para que el narratario reconstruya tanto su forma de pensar, como su forma de ser, y en parte su apariencia.

Como la mayoría de los personajes se encuentran en situación de esperar: que el amante llegue, en el caso de La China Hereje; que el tráfico fluya, en el caso de Vicente y de Benny; que su hijo salga de la cárcel, en el caso de Doña Chon; que el terapeuta la reciba, en el caso de Graciela, lo que el narrador incluye en la diégesis es el flujo de su conciencia, porque en su mayor parte lo que se lee son sus soliloquios, aunque también están incluidos algunos diálogos,

como en el caso de La Madre con Doña Chon, o de Graciela con Benny, pero sin guión coloquial.

He aquí una muestra del habla de La China Hereje:

A mí no me resulta que se amañe a venir tarde. A venir cuando le sale de donde le sale. A pasarse por donde no le da el sol el arreglo que arreglamos[...]Que no, que a mí no me resulta que se amañe a venir tarde, que no, no y no[...]Después que hacemos lo que hacemos[...]él se trepa en su carrazo y lo más tranquilo que se va en su carrazo[...]después de soltarme las friquiterías de siempre, friquiterías que yo se las oigo como si me importaran pero que no me importan un comino[...]Bien friquits que es, Bien wilis naiquin que es. Con las mismas pendejadas siempre. Con más eses que un peo lento. Con más perfume que un botellón de alcoholado Eucaliptino. Como yo soy la que me tengo que treparme en la guagua que no es él. Como yo soy la que me tengo que aguantarme el chino que me dan en la

guagua que no es él. Como yo soy la que me tengo que llegarme a mi casa a las tantas que no es él. Y dos veces van que por llegarme a mi casa a las tantas me he perdido el show de Iris Chacón en la televisión. (LGMC, pp. 16-17.)

La forma de hablar del senador Vicente, indirecta, con circunloquios, a la que ya aludió La China Hereje a su coloquial manera, el narrador de *La guaracha* la hace evidente:

Puñeta, repuñeta, requetepuñeta: no digo que llegaré tarde para no pecar de usante inexacto de la lengua materna. Pero, digo tardísimo; la tardanza impondrá la precipitación del fornicio. Y el fornicio precipitado es un procedimiento aficionado por mi parte nunca recurrido. Y mi cartel establecido de amante tempestuoso, y mi fama pregonada de cortejo meticuloso: a sort of fucking superstar, sufrirán las consecuencias de una prisa de cuya razón no soy yo el

responsable. Situaciones que ahora vivo y padezco atentan contra el sostenimiento, propagación y perpetuación de la tradición continental del latin lover. (LGMC, p. 28)

Como de Graciela Alcántara el narrador no incluye ningún diálogo en su primera aparición, casi como compensación de esa carencia inserta las palabras de la recepcionista del consultorio donde aquélla está esperando consulta, con la parte del diálogo de una conversación telefónica. Para evidenciar eso usa los puntos suspensivos:

Hola, hola, pepsicola[...]Oficina y consultoría de Práctica Síquica y Sicosomática del Doctor Severo Severino... Lamentando tener que decirle que la solicitud suya es bien imposible... Bien imposible en la semana en que estamos y en las semanas en que estaremos las próximas semanas... Mucha señora deprimida... He dicho que está la señora deprimida que hace orilla... Repito que está choreta la señora deprimida... Digo que se puede hacer

una redada de señoras sanjuaneras deprimidas... Mándela a Disneylandia... El encuentro con el Perro Pluto puede que le devuelva las ganas de vivir... Cómprele un helado de chocolate... El Doctor Severo Severino lo llamará para atrás.(LGMC, p. 47.)

De Benny, el jovenzuelo conductor del Ferrari, el narrador incluye unos monólogos que tienen su origen intertextual y autoreferencial en el ensayo "La generación osea" incluido en la serie "Escrito en puertorriqueño" del propio Luis Rafael Sánchez.⁵⁹ El primero de esos monólogos, en el que se incluye la voz de Graciela, es éste:

O sea que ya yo, o sea que yo ya estoy grande para un party con cake y velitas y besitos sonorizados de Mami y besitos sonorizados de las amigas de Mami y cajas de pañuelos y corbatas y yuntas y estuches de Yardley y botellitas de Acqua

⁵⁹ La serie completa de "Escrito en puertorriqueño" aparece en el Apéndice II de la tesis de doctorado de la doctora Carmen Vázquez Arce, *Salsa y control: el discurso expositivo de Luis Rafael Sánchez*, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México, 1984.

Velva y baila con la nena de Betty y baila con la nena de Kate y baila con la nena de Mary Ann y baila con la nena de Elizabeth. (LGMC, p. 70)

Del "locutor-maestro de ceremonias" el narrador incluye un monólogo dividido en varios segmentos que sirven de separación entre los capítulos o fragmentos en que está dividida la trama. El "locutor" lo que hace en ese monólogo, con el léxico y la sintaxis propios del discurso radiofónico, es la apología del género musical que se llama igual que la novela:

Y señoras y señores, amigas y amigos, porque lo dice el respetable público y el respetable público es el que dice y digo yo que lo que dice mete mieditis, continúa en el primer e indiscutible favor del respetable público, a través del primer desfile de éxitos de la radio antillana, transmitido por la primera estación radiodifusora o primera estación radioemisora del cuadrante antillano, con super antena trepada en el superpico del

super país, continúa, repito para consumo
de los radioyentes que... (LGMC, p. 25.)

Tomando como base todas estas muestras lexicológicas se puede concluir que en *La guaracha del Macho Camacho* no hay un habla estándar sino que la novela misma es un muestrario de varios modos de uso del español, y en especial del español puertorriqueño, lo cual es importante porque el adjetivo implica que el autor, al incluir un narrador que emplea todas esas variantes coloquiales y sintácticas toma al lenguaje como elemento de identidad no sólo lingüística, sino también como referencia antropológica.

La culta presencia del narrador expuesto en *La guaracha del Macho Camacho*

Una manera de captar la presencia del narrador "expuesto" u homo-intradiegético en *La guaracha del Macho Camacho* es a través de las citas que este "presentador" intercala en el texto para destacar alguna cualidad de las acciones o de los personajes. Estas referencias⁶⁰ a películas, poetas, poemas, títulos de cuentos y novelas, o a instituciones materiales o intelectuales cultas, o no tanto, como en el caso de las telenovelas o las canciones populares, le dan a la novela un tono humorístico y en ocasiones hasta sarcástico o auto paródico.

Esta forma de narrar, por una parte, es un planteamiento lúdico, porque implica el proponer a la novela como un espectáculo en el que el narrador al tiempo que se exhibe y va mostrando su idiosincrasia, expone la manera de ser de cada uno de los personajes. A su vez, con todo ello establece una crítica a la sociedad de la que proceden él y los propios protagonistas.

Relacionado con esto último está el hecho de que junto con todas esas referencias el narrador intercala, a través de

⁶⁰ Para captar las múltiples alusiones insertadas por el narrador en el texto de *La guaracha* son muy útiles las notas de pié de página hechas por Arcadio Díaz Quiñones en la edición crítica de esta novela editada por Cátedra, citada en la nota número 54.

todos los capítulos y fragmentos de la novela, versos de la letra de "La guaracha del Macho Camacho", pieza musical que está mencionada como si fuera un género en sí, ya que su título es "La vida es una cosa fenomenal". Este recurso es un elemento más que el narrador emplea para enriquecer la complejidad del discurso narrativo, porque por una parte al insertar la letra de esa canción en la vida de todos los personajes y en todos los escenarios en que ellos se desenvuelven lo que intenta es reflejar cómo es que en las sociedades latinoamericanas contemporáneas se suele dar esa especie de histeria colectiva en la cual participa una gran parte de la población, a querer o no, por medio de la recepción, entusiasta o irremediable, del "éxito" musical del momento, o de la telenovela de moda, como lo indica el propio autor en uno de sus artículos periodísticos: "la publicidad oficial compone una guaracha trágica que se ejecuta en cada esquina".⁶¹

Esta "novela espectáculo" tiene asimismo el atractivo de incluir en cada uno de sus segmentos varias muestras de un audaz intercambio entre la mimesis y la diégesis, y es por ello que para referirse a este ejercicio narrativo de Luis Rafael Sánchez hay que recurrir a clasificaciones como las de

⁶¹ Luis Rafael Sánchez, "Donde mi pobre gente se morirá de nada", *Claridad*, San Juan de Puerto Rico, 20-II-1972, p. 22.

"radio-novela" o "teatro-novela", y esto es así, justo por las intromisiones -provenientes de la cultura a secas, o de la cultura popular- del narrador:

[...]contratada para vísperas de noche y sesiones crepusculares, Belle de jour insular. Ella especificó que no podía comprometerse para la prima noche o la noche plena, a las siete me convierto en calabaza: versión de una Cenicienta que es puta a domicilio.[...]Que no, que a mí no me resulta que se amañe a venir tarde, que no, no y no: resabio en super ego de son de otra época: *María Cristina me quiere gobernar*. (Las cursivas son del original. LGMC, p. 16.).

En este fragmento, tomado del capítulo primero en que La China Hereje está molesta por la tardanza de Vicente, tanto el narrador, de modo independiente, pero utilizando el tiempo pasado, como a partir de las reflexiones de La China, las cuales están en tiempo presente, introduce, primero, una referencia a la película de Buñuel, "Bella de día"; luego una comparación paradójica con el cuento de "La cenicienta", y

por último un apunte psicoanalítico seguido de la referencia a una popular canción.

Antes, en este mismo capítulo, en la página 15 hay una cita a una película: "arquitectura de nuestro tiempo influida por el arte de nuestro tiempo: *El último cuplé*", a propósito de que La China se acerca a una ventana para mirar hacia la calle. Después, en la página 17 está la referencia con vuelo erudito a un famoso poema: "dicho con aire platónico de deberista oficial, voz torva y conminación velada a recitar *El brindis del bohemio*", esto como referencia a la manera de hablar del senador Vicente.

En este ejercicio, o voluntad, de combinar elementos de diferente índole, el narrador no duda en utilizar acciones a las que poco les falta para caer en lo grotesco, pero que sin embargo son rescatadas de esa categoría por medio de este juego referencial:

Aguza la boca porque le viene un eructo cocacolizado, increíblemente enérgico, que se zampa por entre los sonos desveladores de la guaracha[...]La ubicación del eructo es perfecta: entre el alarido de las trompetas y el aguacero de golpetazos que se estrella sobre el

bongó, una bravata gutural o improvisado descenso átono que aplaudiría Su Santidad Louis Armstrong en una encíclica musicosa avalada con sonos calenturientos. (LGMC, pp. 22-23.)

La anterior asociación gástrico-musical, con culminación jazzística, también pertenece al primer capítulo en donde el personaje que predomina es el de La China Hereje sobre la que todavía cabe resaltar otras dos referencias en las que están incluidas una telenovela, La guaracha, y por último hasta la Biblia:

¿Aprendió el dulce encanto del fingimiento de los manierismos repercutidos del grandioso teleculebrón *El hijo de Ángela María* que convirtió en melaza el corazón isleño? [...] ¿Aprendió que la vida es una cosa fenomenal de la mismísima guaracha del Macho Camacho?, arrasadora consigna, incitadora al permanente fiesteo, evangélica oda al contento y al contentamiento: con la Biblia hemos topado. Cosas hay que no

llegan a saberse, el misterio del mundo es un mundo de misterio: cita citable.(LGMC, pp. 23-24.)

En el caso del senador Vicente Reinoso, el narrador homo-intradiegético aprovecha el carácter político del personaje para incluir en sus intervenciones referencias socio-políticas:

desanuda la corbata que lo guillotina: guillotinado por Oscar de la Renta. Colmada hasta el fondo la copa de la desesperación y apurado hasta el chorro último el termo del desconsuelo, recita con mímica proscrita en el Old Vic y altisonancia propia de declamadora municipal y espesa[...](LGMC, pp. 27-28.)

Ese embotellamiento vial en el que está atrapado el personaje, como se ve, le sirve al narrador para incluir una supuesta guillotina con marca de diseñador, una referencia a una metafórica copa fatal, como la que tuvo que beber Sócrates, el calificativo de unos movimientos teatrales prohibidos en la más tradicional institución del género,

londinense, y por último unos adjetivos asignados a una declamadora que vienen directamente de un verso de Rubén Darío.

Otras referencias más a las actividades políticas de Vicente Reinoso las usa al narrador para exhibir tanto las inclinaciones ideológicas del personaje, como la falta de seriedad de las distinciones que dicho sujeto ha obtenido:

Hombre del año ha sido dos años; la vez primera cuando presentó la resolución legislativa mediante la cual se endosaba la presencia mesiánica de las tropas norteamericanas en Vietnam, la vez segunda cuando gestó y gestionó la campaña nacional con la cuña *Yankees this is home* encaminada a contrarrestar el efecto ingrato de la campaña *Yankees, go home*, iniciada y conducida por los grupos antisociales de siempre; hombre del año ha sido dos años e hijo adoptivo de siete pueblos que en guerras civiles de volantes ponzoñosos y pasquines jupiterinos han reclamado para sus

jurisdicciones las efemérides sucesivas de su nacimiento (LGMC, pp. 29-30.)

Con sus intervenciones el narrador construye el perfil de Vicente como político: un tipo que está de acuerdo con la invasión militar a Vietnam por parte de las tropas norteamericanas, incluidas las formadas por puertorriqueños, en tanto que "estado libre asociado", se sobreentiende; un sujeto complaciente y entreguista, por el sentido de su campaña que les otorga a los colonizadores su país por casa, y finalmente, se supone que por todas esas acciones, es un tipo al que se le multiplican los reconocimientos sociales, pero de forma irónica: ser dos veces "hombre del año", o "hijo adoptivo de siete pueblos".

El capítulo tercero dedicado a Graciela Alcántara y López de Montefrío está cargado de ironías hacia la moda y la apariencia, al describir el narrador los objetos que porta y utiliza esta mujer en la sala de espera de un "síquico y sicosomático" que es su terapeuta. De narrador omnisciente, al uso del flujo de la conciencia, el narrador pasa a homo intradieético en este capítulo una y otra vez, y utiliza referencias lo mismo a *Alicia en el país de las maravillas*, que a la obra *Sweet Bird of Youth* de Tennessee Williams, que a la novela *El obscuro pájaro de la noche* de José Donoso para

dar a conocer diversas facetas de la circunstancia en la que se encuentra Graciela, esperando su terapia, pero a la vez dando a conocer cómo es que ella ha llegado a ser una señora neurótica más:

Doloroso viaje amargo a través del espejo, Graciela Alcántara y López de Montefrío no es Alicia pero viaja a través del espejo, viajera interespejal, en los árboles parturientos de su imaginación parturienta aguarda la sombra que larga el dulce pájaro de la juventud: azorada, tremulante, llorosa, resiste la provocación del obscuro pájaro de la noche: lúbrico exigente: muerta antes que entregada a festejos libidinosos, muerta o desangrada por los pájaros que van a morir a Perú. ¡Ay, y ayes de la que fue hermosa! Próximamente en esta cara: mascarilla de sal con yogurt, mascarilla de almidón y sándalo, mascarilla de especias filtradas con pizca de olor a canela y azafrán. (LGMC, p.46.)

Otro recurso que utiliza el narrador para hacer acto de presencia en esta narración, además de las referencias a títulos de novelas, como en el caso de *Alicia en el país de las maravillas* o *Alicia a través del espejo*, o los propios títulos de novelas famosas, como el de *El obscuro pájaro de la noche*, como aquí arriba, es el adjetivar a un personaje por sus acciones, como en el caso de Doña Chon, cuando a ésta La China Hereje le dice que los baños de sol le hacen bien al Nene:

Fiebre de la caliente le va a dar -dijo
Doña Chon, médica. Tabardillo del malo le
va a dar -dijo Doña Chon, sabia. En el
lindo rotito del lindo culito le nacerá
un nacidito -dijo Doña Chon papisa [...]
(LGMC, pp. 57-58.)

En el capítulo en el que La China Hereje platica con Doña Chon sobre los males del Nene, como "producto" de un "salamiento" que a ella le hizo una mujer celosa, este recurso de la adjetivación el narrador Hoid lo vuelve a usar, hasta hacerlo culminar en un homenajeador neologismo:

Verdaderamente barbárica es esa mujer -
dijo Doña Chon, analítica. Esa mujer Geña
Kresto tiene que pagarla bien pagá dijo
Doña Chon, taliónica. No es de extrañarse
que a Geña Kresto le nazca una mata de
arañas pelúas en el corazón -dijo Doña
Chon, apologista de venganzas
medeas.[...]El primo mío que la trata
vestida y desnuda dice que esa mujer está
como coco -dijo La Madre, argumentosa.
Hay cocos rancios -dijo Doña Chon,
grandiosa y espeluznada, teosófica y
ungida de verdades eternas, radiante en
la manifestación de su sabiduría
chónica.(LGMC, p.61.)

La confusión del autor con el narrador en un ensayo sobre *La guaracha del Macho Camacho*

La identificación de las citas que aparecen en *La guaracha*, así como el estudio de sus implicaciones ha sido el tema de varios estudios. Uno de los más recientes y documentados es el de Rita de Maeseneer, "Esas citas citables en *La guaracha del Macho Camacho*",¹ como el propio autor lo reconoce en el Anexo II de esta investigación.

Sin embargo, en la mayor parte de su ensayo Maeseneer comete el error confundir al autor con el narrador, como cuando dice:

[...]Y una comparación insólita perturba la expresión fija de "silencio compacto" en "La recepcionista baja el volumen del transistor. El silencio, compacto como un hipopótamo"[...]El significante "compacto" genera la asociación con un verso de "pueblo negro" de Luis Palés Matos[...]Por muy discutido que sea el lugar de Palés ideológica y literariamente hablando, Sánchez lo asocia de manera elogiosa con

¹ Rita de Maeseneer y Salvador Mercado Rodríguez, *Ocho veces Luis Rafael Sánchez*, Madrid, Verbum, 2008, pp.17-37. Agradezco a Luis Rafael Sánchez el amable obsequio de este volumen.

el mundo negro[...] (Las cursivas del apellido del autor son mías: E.A.)²

Esta confusión genera, a su vez, errores de interpretación, ya que al atribuirle al autor la inserción de esas citas, y al no captar que esas inclusiones están mediadas con el narrador, cambia la razón de su empleo:

[...]la presencia de estas citas literarias, aún desvirtuadas y saqueadas, apunta hacia un diálogo conflictivo con los diferentes núcleos canónicos a los que se enfrenta Sánchez. Me refiero esencialmente a la tradición europea/clásica, el acervo hispánico, el boom latinoamericano, el legado puertorriqueño, algunos autores norteamericanos. Son estas familias con las que tiene que bregar Sánchez[...]³

En este fragmento Maeseneer habla de "diálogo conflictivo", "enfrentamiento" y "brega" del autor con los

² Ibidem., pp. 21-22.

³ Ibid., p. 19.

diferentes cánones, pero si se toma en cuenta que quien hace las citas no es él, como individuo, sino el "narrador-presentador" o el "narrador-maestro de ceremonias", entonces esas nociones de "conflicto" y "enfrentamiento" dejan de tener ese sentido, ya que por el carácter irónico y lúdico del narrador, la inclusión de esas citas, con toda su carga intelectual, se convierte en: una forma de decir que la cultura popular y la alta cultura en realidad no son tan diferentes, y tal vez no sean sino una y la misma; que la cultura puertorriqueña es tan válida, amplia y rica como la hispánica y hasta la clásica; y que la cultura es propiedad común, que está al alcance de cualquiera, y que respecto de las alusiones, siendo breves e incidentales en el contexto de una narración, no hacen falta permisos para ponerlas.

Además, ese modo de empleo implica que esa gran cultura lo mismo sirve para burlarse de un demagogo, como el senador Vicente, que para adjetivar a una anciana gorda y pobre como Doña Chon, como ya se vio aquí arriba.

Pero el error de confundir al autor con el narrador, en el caso de *La guaracha* también lo comete uno de los principales especialistas en esa obra en particular, y en el quehacer literario de Luis Rafael Sánchez en general, como lo es Efraín Barradas, a quien cita Maesenner en su ensayo:

Efraín Barradas, que conoce bien la época de los setenta, explica en un mensaje electrónico del 8 de agosto de 2006: "Marysol Malaret trabajaba para la Telefónica, compañía que reprimió violentamente una huelga de sus obreros. Con la imagen de los obreros en las calles funde LRS el poema de Palés[...]"⁴

No es exceso de precisión el señalar este tipo de confusiones hasta entre los especialistas, sino que permiten afirmar que al confundir al autor con el narrador se propicia una cadena de equivocaciones que tiene uno de sus orígenes, para no ir más lejos, en confundir la mimesis y la diégesis.

Sin embargo, no todas son confusiones en el ensayo de Maeseneer, ya que en él también afirma:

Y el juego a partir del significante manos permite al Narrador yuxtaponer las manos de Mother a las "manos/SUCIAS DE SARTRE" y luego a las manitas de la Madre joven cuando manoseaba a los primos[...]⁵

⁴ Ibid., p. 22

⁵ Ibid., p. 29

En una nota al pie aclara la autora:

Escribo Narrador con mayúscula conforme con lo que propone Díaz Quiñones en sus reflexiones sobre esa voz narrativa chismosa, a la vez participante y observador[...]⁶

El ensayo abarca de la página 17 a la 37 del volumen en el que parece, y la nota anterior está al pie de la página 29: cabría esperar que a partir de ahí la autora corrigiera su enfoque, pero no es así, porque en el inicio de la página 31, cuando se refiere a la inclusión de una referencia hacia el cuento "La autopista del sur" de Cortázar, en *La guaracha*, señala: "A la vez, Sánchez expresa una actitud de aprecio y de distanciamiento hacia el Maestro argentino...".

A continuación, en sus comentarios incluye dos referencias, una directa, de su parte, al narrador, cuando dice en la misma página 31: "La identificación por parte del Narrador desenmascara la supuesta erudición de Vicente", y una referencia indirecta, de Lidia Santos, al mismo narrador en la nota al pie número 20.

⁶ Ibid., p. 29

"Casi siempre es el Narrador -alter ego de Luis Rafael Sánchez- quien asume la cita literaria", afirma Maeseneer en el primer párrafo de la página 33, sin aportar datos para sustentar eso, y en seguida se encamina a culminar su texto con varias afirmaciones, la mayoría cargadas de un azoro propiciado por seguir confundiendo al autor con el narrador, porque hay que repetirlo: que el narrador caiga, o pueda caer, en excesos de exhibicionismo cultural, que haga alternar poemas con letras de boleros, o que lo mismo cite a textos y autores de fama mundial, con textos y autores sólo de reconocimiento local, tiene un significado diferente, y unos propósitos distintos, dentro de un texto narrativo, y por lo tanto inventado, a asumir que eso lo hace el autor, en tanto que sujeto histórico y en un contexto real, lo cual, en tratándose de una novela, como lo es *La guaracha*, no es el caso.

El narrador como alter ego del autor en *La guaracha del Macho Camacho*

Tomando como base los datos biográficos de Luis Rafael Sánchez se puede comprender cómo es que él utilizó varios de ellos para construir al narrador de *La guaracha*, y de esa manera entender, aunque de ningún modo justificar, el que con frecuencia se confunda al autor con el narrador en los ensayos y tesis que sobre su novela hasta ahora se han realizado.

Para efectuar este ejercicio analítico aquí se toma como principal referencia el texto "Apuntes biográficos" que están incluidos después de los Apéndices en la tesis de la doctora Carmen Vázquez Arce *Salsa y control: el discurso expositivo de Luis Rafael Sánchez*. (Ver Bibliografía.)

El locutor que en la novela anuncia, promueve y elogia a la canción "La vida es una cosa fenomenal", entre cada uno de los fragmentos de la novela, tiene relación con el trabajo que Sánchez desempeñó en su adolescencia cuando un tío suyo le consiguió trabajo en la radioemisora WITA, así como con el trabajo que después realizó en la estación de radio WNEL.

Las referencias o didascalias que están presentes a lo largo de la diégesis de *La guaracha* están conectadas con el trabajo que Sánchez desempeñó en esas radiodifusoras como actor en varias radionovelas, así como con su labor como

director teatral y dramaturgo, actividades que empezó a desarrollar desde los 20 años, tanto en el Instituto Nacional de la Juventud, en México, como en la Universidad de Puerto Rico.

La discriminación presente como tema de sus textos literarios y periodísticos es algo que el autor conoce de primera mano, ya que es debido a ese prejuicio que él no logra pasar de actor radial a actor televisivo: los productores televisivos de hace 45 años consideraron que entonces él no tenía la imagen "adecuada": casi medio siglo después de seguro, por su actual reconocimiento y fama, le pagarían lo que fuera con tal de que aceptara hacer aunque fuera un mínimo papel.

Su trabajo como actor, autor y director teatral entre 1956, que es cuando ingresa a la Universidad de Puerto Rico, y 1976 en que publica por primera vez *La guaracha* es abundante: en 56 dirigió *Cándida* de Bernard Shaw y *Los pasos* de Lope de Rueda; ese mismo año actuó en *La celestina*, *Los justos*, *Hombre y super hombre*, *La zapatera prodigiosa*, *La muerte*, *Teatro incompleto* y *Los enamorados*.

Dos años después explicó sus experiencias como actor por medio del texto "Página para el recuerdo: los títeres de cachiporra". En el 59 se representó su primera obra de teatro *La espera*, que desde el título menciona ese tema que en *La*

guaracha es fundamental. Ese mismo año recibe el premio de teatro infantil del Ateneo puertorriqueño por su obra *Cuento de la cucarachita viudita*, y además le dan una beca para recibir cursos de dramaturgia y técnica del cuento en Columbia University. (Ver alusiones a esta estancia en Nueva York en la entrevista del Anexo II.)

En 1960 publica en un volumen tres de sus obras teatrales: *La espera*, *Los ángeles se han fatigado* y *Farsa del amor compradito*.

En los años siguientes practica el ensayo y el cuento, además de la dramaturgia y continúa sus estudios literarios tanto en Puerto Rico como en Nueva York y Madrid.

La serie de ensayos publicados bajo el nombre general de "Escrito en puertorriqueño" la comienza a publicar en 1972 y este dato es importante porque en varios de esos ensayos aparecen analizados los temas como la discriminación, el arribismo, la ignorancia, la incultura, la mala educación, la explotación sexual, la falta de identidad nacional o el vasallaje, los cuales luego incluirá como temas de acción o conversación de los personajes de *La guaracha*.

Para los fines de este texto, es pertinente anotar que tanto en los ensayos como en las conferencias que dicta a lo largo de la década que va del 66 al 76, Sánchez aborda una y otra vez el tema del escritor, su trabajo, sus implicaciones,

sus obras, tanto de varios autores oriundos de Puerto Rico, como de españoles y latinoamericanos como Belaval, Unamuno, Rulfo y García Márquez.

En *La guaracha*, el narrador no duda en emplear el discurso de los locutores de radio, las reflexiones del ensayista literario, las indicaciones del autor teatral, las alusiones a textos y personajes tanto del propio Sánchez como de otros escritores, directores de cine, ensayistas, cuentistas y novelistas.

Todo eso está relacionado con los trabajos que en algún momento de su vida desempeñó y sigue desarrollando el autor: el error analítico consiste en confundir a uno con el otro, en no distinguir que el autor se toma la libertad de inventar a un narrador que va a utilizar todas esas referencias y conocimientos para narrar, y que al hacerlo vuelve ficción lo que en algún momento tuvo su origen en la realidad, o en otros tipos de expresión, como en los casos en que el narrador retoma personajes de cuentos, o referencias de ensayos, y cita películas, o incluye indicaciones como de obra de teatro, guión de radionovela, o promocional de radio. (En la entrevista del Anexo II también hay un reconocimiento de todo esto.)

El narrador de *La guaracha* en algunos momentos parece locutor, como lo fue en su juventud Luis Rafael Sánchez. En

otros instantes se desempeña como un actor encarnando a un maestro de ceremonias. En la diégesis el narrador incluye indicaciones como lo haría un dramaturgo, o critica las acciones de los personajes como lo haría un ensayista.

En *La guaracha* se enfocan las acciones tanto desde la perspectiva de los personajes como desde la del narrador y éste cambia de voz narrativa de manera vertiginosa, como lo suele hacer Sánchez en sus ensayos, o hasta en sus diálogos al momento de dar entrevistas... pero a pesar de que se le parece mucho al autor, que es como su otro yo, el narrador dentro de la diégesis siempre tiene su propia identidad y eso en ningún momento del análisis se debe dejar de percibir.

Los llamados a un lector plural en *La guaracha del Macho Camacho*

La idea del lector implícito y de la voluntad del autor de comunicarse con sus lectores por parte de Gustavo Sainz en *La princesa*, también está presente en *La guaracha del Macho Camacho*, sólo que en este caso Luis Rafael Sánchez utilizó para ello la función lingüística conativa la cual la define la doctora Helena Beristáin como la que:

[...]se orienta hacia la segunda persona [del plural, en el caso de *La guaracha*], hacia el[...]receptor o destinatario al cual exhorta. Constituye un toque de atención[...], una llamada para que comprenda el mensaje y así poder actuar sobre él⁶⁸

Este recurso que muestra el deseo de comunicarse con el lector implícito, que para el caso está caracterizado por medio de la segunda persona del plural, Sánchez lo utiliza desde el inicio mismo de la diégesis en *La guaracha*:

⁶⁸ Helena Beristáin, op. cit. p. 225.

Si se vuelven ahora, recatadas la vuelta y la mirada, la verán esperar sentada, una calma o la sombra de una calma atravesándola.[...]La verán esperar sentada en un sofá[...]¿ven?[...]la verán esperar sudada, sudada y apelotonada en un sofá sudado y apelotonado[...]Si se vuelven ahora, recatadas la vuelta y la mirada, la verán esperar sudada, no obstante el duchazo de hace un rato. ¿La oyeron ducharse? Imposible: guarachaba.(LGMC, pp. 13-14.)

Por medio del narrador homo-intradiegético, Sánchez llama la atención de ese narratario plural, como si el lector implícito, y el real, formaran parte de una audiencia instalada frente a un radio, o del público que está frente a una puesta en escena, y los involucra en las acciones de los personajes, dando por hecho que han participado de acontecimientos relacionados con la diégesis:

Vuelta y vuelta, para espantar el zumbido de este tiempo que hoy le sobra a manos llenas, miércoles hoy, tarde de miércoles

hoy, cinco pasado meridiano de miércoles
hoy, tararea la guaracha del Macho
Camacho y la redobla con golpe singular
de zapatón singular[...]guaracha que
*ustedes han bailado o escuchado o
comprado o reclamado a algún programa
radiado, descontado que cantado o
tarareado* (El subrayado es mío: E.A.
LGMC, p. 14)

El mensaje del narrador es directo al lector al que se le concibe como parte de un grupo, un público, una audiencia, lector incluido dentro de la trama de una novela *teatralizada*, novela-espectáculo en la que se le aleja, al lector, de la forma "tradicional" de leer una novela, al hablarle el narrador a él, como se hace en el cine cuando alguno de los actores se voltea hacia la cámara y se dirige al espectador; y se le acerca, volviéndolo parte de la diégesis para indicarle que él, el lector, es parte de la historia que se está contando, que esa historia no le es ajena: la historia de esa especie de histeria colectiva que de tiempo en tiempo los medios electrónicos suelen provocar entre sus receptores, tomando como eje un tema musical, "que continúa en el primer e indispensable favor del público",

canciones pegajosas que con frecuencia sirven para desviar la atención social de los temas de veras importantes. Ello confirma lo dicho por el crítico Efraín Barradas:

su novela [gira] en torno a dos grandes preocupaciones: la creación de un lenguaje literario propio -"escribir en puertorriqueño- y la denuncia de los males sociales del país -hablar a los puertorriqueños-.⁶⁹

Hablarle a los lectores... ¿para qué? Para divertirlos, mostrándoles las obsesiones de los protagonistas: la de La China por ser como la vedette Iris Chacón; la de Vicente por ensañarse amatoriamente con sus amantes; la de Benny por encontrar dónde correr a toda velocidad en su Ferrari; la de doña Chon por encontrar la manera de liberar de la cárcel a su hijo drogadicto; la de Graciela por conservar la lozanía, estar a la moda y por la blancura de su piel; la de El Nene por encontrar un lugar en el cual masticar en paz colas de lagartijas.

⁶⁹ Efraín Barradas "Hacia una obra completa: ensayo, novela y auto-intertextualidad" en *Para leer en puertorriqueño: acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez*, Río Piedras, Cultural, 1981, pp. 83-101.

Para entretener a los narratarios con las peripecias de los personajes atrapados: Vicente y Benny en el tráfico; Graciela en la sala de espera de un "psíquico"; La China en el departamento de soltero de Vicente; doña Chon en su choza miserable, y el Nene en su retraso mental...

Pero también Sánchez le habla a ese lector implícito, que es uno y varios a la vez, para mostrarle la otra cara de esa realidad que en la superficie parece una fiesta ambientada por La guaracha del Macho Camacho que a todos pone a bailar y cantar, pero que por otra parte disimula o disfraza las miserias de esos mismos personajes: la de Vicente que es un político servil, corrupto y entregado a los intereses coloniales; la de La Madre que vive de su cuerpo y se evade de su realidad a través de la televisión; la de Graciela quien no soporta la mediocridad, el ambiente y la mezcla racial caribeñas, y se evade de ellas por medio del consumismo; la de Benny que sólo tiene ojos para su carro; la de doña Chon, que es pobreza literal, junto con la del Nene que a la debilidad económica le suma la pobreza física: y todos ellos son usados por el narrador para poner frente a los ojos de ese lector plural, pero a la vez bailador y fiestero, un microcosmos caótico y asfixiante que es una reproducción irónica de la realidad no sólo puertorriqueña, caribeña, sino también latinoamericana, con sus miserias

morales, económicas, físicas, éticas, que son reales y plurales.

A través de la apreciación de todo lo anterior se puede concluir que Luis Rafael Sánchez, como autor, llegó a la noción de que para tener una amplia muestra de su sociedad, y de sus males, bastaban unos cuantos botones-personajes colocados de manera directa frente a la atención y percepción del lector implícito:

Una certera indiferencia la pasma, cara de ausente tiene, *cátenla*, como si tuviera otra cosa en las venas, qué, otra líquida substancia[...] *Mírenla ahora que no mira*, regresada sin agruras de este lío de querindanga tapadísima, este embromado combate y el otro[...] Lo que bien se sabe es que a ella todo plin, bien se sabe por ella misma. *Óiganla*: a mí todo plin. *Oigan esto otro*: a mí todo me resbala. *Oído a esto*, oído presto: a mí todo me la menea.[...] *No la miren ahora que ahora mira*. (LGMC, p. 24. Subrayados de E. A.)

Esa "denuncia social de los males del país", uno de los cuales es, en este caso, la indiferencia de La China Hereje ante la tragedia propia, Sánchez elige ponerla frente a los ojos de su lector implícito mediante un método que se apega a lo descrito por Iser:

De repente, el lector ya no tiene contacto exclusivamente con las figuras de la novela, sino además con un [narrador] que se coloca en el papel de un comentarista entre la historia y el lector.⁷⁰

Pero no se piense que Luis Rafael Sánchez pasa de evidenciar la manipulación social de los medios de información y entretenimiento, a la manipulación de los lectores de su novela, intentando meterles en la mente una forma única de leer su texto a través de los comentarios, de las indicaciones y exhortaciones del narrador, porque esos comentarios, como también afirma Iser:

⁷⁰ Wolfgang Iser, "La estructura apelativa de los textos", en Dietrich Rall, op. cit., p. 110.

[D]escubren, con frecuencia, muchos aspectos inesperados en el proceso del relato que no se hubieran percibido sin esas indicaciones. Así, esos comentarios no suministran ninguna evaluación obligatoria del suceso, pero representan un ofrecimiento de evaluación que pone a la disposición posibilidades de elección.⁷¹

⁷¹ Ibid.

Las coincidencias entre *La Princesa del Palacio de Hierro*, y *La guaracha del Macho Camacho*

Al analizar tanto *La princesa del Palacio de Hierro*, como *La guaracha del Macho Camacho*, encuentro que tanto Gustavo Sainz como Luis Rafael Sánchez hacen algo parecido: intentar hacerle ver a sus lectores, en un proceso de comunicación que tomó como eje a la literatura, a las novelas, que sus sociedades están marcadas por grandes vicios sociales, los cuales siguen vigentes y, lo que es peor, ampliados, porque tanto en México como en Puerto Rico y en la mayoría de los países latinoamericanos la corrupción y sus consecuencias están a la vista y son mayores, pero ambos denuncian eso con humor, de modo artístico.

Los dos no dudan en emplear narradores que se sirven del sarcasmo para quitarle el disfraz y las máscaras a los procesos sociales que los grupos económicos y políticos dominantes han usado, de manera subrepticia o evidente, a fin de seguir obteniendo provecho de ellos.

En el caso específico de Sainz, al construir una historia, recopilada y organizada por un narrador heterointradiegético, con una protagonista joven y de clase acomodada, pero que vive rodeada de parientes, amistades y amantes que viven de la corrupción, el narcotráfico, el tráfico de influencias, la prostitución y el proxenetismo, lo

que el autor hace es construir una parodia de la sociedad mexicana que tiene una relación temporal directa con la sociedad en la que se escribió y publicó por primera vez esa ficción, pero cuyas repercusiones siguen vigentes en la sociedad mexicana actual, plagada de los mismos vicios.

Por medio de la fina ironía que consiste en inventar un narrador "oculto" que crea a una protagonista un tanto cargada de ingenuidad, pero también de cinismo, banalidad e inconciencia, Sainz deja ver la hipocresía que regía, y lo sigue haciendo, a la sociedad mexicana en general.

Esto se puede afirmar tomando en consideración que en *La princesa* la protagonista, a través del discurso que el narrador le selecciona y organiza, se refiere a las actividades delictivas y antisociales de quienes la rodean, sin darles mayor importancia, tomándolas como acciones obvias e intrascendentes, como si fueran parte del panorama.

Es decir, que la protagonista de *La princesa* le da carta de naturalidad a la simulación y a la hipocresía presentes en las acciones de los personajes con los que se relaciona: dedicarse al contrabando de armas o drogas, explotar mujeres, robar carteras, obtener prebendas y ventajas financieras a través del tráfico de influencias desde la perspectiva del personaje no resultan delitos, actividades ilícitas, actos

censurables, sino simple aprovechamiento de las circunstancias.

Y esto es una manera, por parte de Sainz, de "armar un espejo y pasearlo por el camino" de la sociedad mexicana contemporánea, pero también de las sociedades latinoamericanas a las cuales les son comunes estos vicios.

Esto es así porque a través de la protagonista, de su visión, acciones y palabras, plasmadas por el narrador, lo que el autor pretende es hacer una crítica del sistema social real, en el que esas actividades también se veían -y ven- de la misma manera.

De este modo, la novela funciona como una forma de poner frente al lector una interpretación de la realidad que la cuestiona al reflejarla de manera irónica: en la trama aparecen los políticos corruptos que se aprovechan de sus cargos para enriquecerse, como es el caso del tío de la protagonista, o del licenciado que es el jefe de El Monje, e incluso el propio presidente de la República, el cual le "regala" a la protagonista una gasolinería.

El padre, los amigos y amantes de *La princesa* también viven de y se dedican a actividades ilícitas, y a pesar de la histeria que saberlo y vivirlo le causan a ella esas actividades, no las critica, sino que las ve como algo común y corriente, y como la base de la vida social, en la cual lo

que importa es la satisfacción de las necesidades particulares, sin importar el origen de los recursos para ello. Es decir, que lo que importa es el fin y no los medios.

En cierta forma esa es la manera que Sainz encuentra de criticar a la sociedad mexicana que por años vivió -y lo sigue haciendo- con base en la mentira de ser regida por un partido político en el que supuestamente podían convivir la "Revolución" y la "Institucionalidad", simulación que en los hechos se tradujo, y se traduce, en la existencia de una sociedad, una clase política, una burocracia y un empresariado inmersos en un sinfín de actos de corrupción y componendas, acuerdos ilegales y hechos antisociales, todo lo cual, por lo demás, sigue vigente,⁷² ya que en las actuales circunstancias, los partidos políticos en general, sean de derecha o de izquierda, y la mayoría de sus militantes, las cúpulas sindicales y empresariales y una parte de la sociedad, si hemos de hacerle caso al último informe de Transparencia Internacional,⁷³ lo que persiguen es también su provecho personal, su arribo al poder y el ejercicio corrupto

⁷² "Del Palacio de Hierro al Cártel de Juárez" se titula el artículo firmado por Diego Osorno, publicado en su blog que aparece en el portal del periódico mexicano Milenio, <http://www.milenio.com/node/139149> (fecha de consulta 29/12/2008), en el cual se refiere al caso de Laura Elena Zúñiga, "Nuestra Belleza Sinaloa 2008", a quien elementos del Ejército mexicano capturaron unos días antes en compañía de varios integrantes del crimen organizado.

⁷³ "Informe Global de la Corrupción 2009. Transparencia Internacional, en http://biblioteca.iiiec.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=6380&Itemid=111 (fecha de consulta 05/10/09)

e irresponsable del mismo, o evitar las consecuencias de su aplicación, convirtiendo lo mismo al "bien común" o a la "revolución" y a la "democracia" en simples caretas para conseguir sólo beneficios individuales o de grupo.

También en cierta forma, lo que Sainz perseguía con la escritura y publicación de *La princesa* era evidenciar todo ese ambiente de corrupción, y proponer que había que enfrentarlo de manera directa, sin disimulos ni disfraces: construyó un espejo de palabras en el que habita una "princesa" a la que en apariencia no le pasa nada grave, pero que en el fondo vive en un mundo corrupto, sin sentido vital profundo, y en medio de la banalidad y el delito.

Y todo esto lo hizo a través de la parodia y de la ironía presentes en una "novela[...]que parece[...]autobiografía[...]texto hecho[...]por yuxtaposición de[poemas], recortes, documentos, memorias", como definiría Antonio Cándido (ver nota al pie número 51.) a las obras de los autores de "la generación de la represión", definición de Cándido que aprovechó con tino total Angel Rama para caracterizar no sólo a los autores brasileños de la segunda década de los años sesenta, sino a todos los autores que publicaron entre fines de los 60 y principios de los 70, esos "contestatarios del poder" entre los que también cabe ubicar a Sainz.

Por su parte, Luis Rafael Sánchez, también pertenece, como diría Antonio Cándido, citado por Rama, a la "generación de la represión", lo cual es otra coincidencia, en este caso de época, con Gustavo Sainz, con quien también lo une la voluntad de comunicarse con los lectores.

Aunque hay que hacer la precisión de que a Luis Rafael Sánchez lo que lo mueve ideológica y literariamente, además, es hablarle a sus lectores, por medio de un narrador "expuesto", para descubrirles o remarcarles las nefastas consecuencias que da el vivir en otra simulación: la de la existencia y realidad de un "estado libre asociado" como lo es Puerto Rico, etiqueta que en los hechos lo que intenta es esconder lo que no es más que vil y pura colonización.

Proceso que en sus términos ha tenido como consecuencia paralela, "la educación ambivalente, colonizada y colonizadora a los niveles simultáneos del hogar y de la escuela",⁷⁴ la cual produce, según Sánchez, generaciones de individuos que carecen de las más elementales herramientas del lenguaje para poder expresarse con coherencia de manera verbal y escrita, problemática que aqueja no sólo a los boricuas, sino que es un problema de carácter continental que por desgracia sigue vigente, como se puede comprobar en la

⁷⁴ Luis Rafael Sánchez, "La generación O sea", *Claridad*, periódico del Partido Socialista Puertorriqueño, San Juan de Puerto Rico, 23 de enero de 1972, p. 22

cotidianidad de las aulas, desde las de las primarias, hasta las universitarias.

En *La guaracha* los personajes que encarnan los vicios producidos por esa educación en la que predomina un falso bilingüismo, en el que no se aprenden bien ni el inglés, la lengua de los colonizadores, ni el español, la lengua de los colonizados, son Graciela Alcántara, su marido Vicente Reinoso y sobre todo el hijo de ambos, Benny, y todos son presentados, analizados, expuestos por un narrador carente de pudor, y sobrado de erudición de y ironía.

Para el caso de la relación entre madre e hijo, los diálogos entre ambos que aparecen en *La guaracha* son utilizados también para ejemplificar el uso de diminutivos que se emplean en los hogares para referirse a la realidad de manera sesgada, otro vicio producto de la simulación y el enmascaramiento, lo cual para Sánchez es a fin de cuentas la causa del deformado español característico de los boricuas en el que coloquialmente la letra r ha sido casi proscrita.

El racismo es otra herencia colonial que a Sánchez le interesa evidenciar y criticar, y lo hace por medio de la caricaturización que de la ideología de Graciela y de Vicente realiza ese narrador omnipresente: en ésta a través de la descripción y los monólogos en que aborda sus preocupaciones respecto de la pureza de su sangre, y la blancura de su piel,

y en Reinosá por medio de la inclusión de sus reflexiones de moderno encomendero que ve en las sirvientas de su casa, o en mujeres proletarias como La China Hereje a las contemporáneas receptoras del derecho de pernada y al refocileo que le otorgan tanto su cargo de senador, como su dinero y su pertenencia a la lumpenburguesía borinqueña.

Otros fenómenos que le importa evidenciar a Luis Rafael Sánchez son la corrupción política y el influyentismo -en lo cual coincide con Sainz-, y ambos procesos los pone de manifiesto tanto con los flujos de conciencia como con los diálogos y los monólogos de Vicente y de su hijo Benny, de modo sobresaliente cuando ambos se refieren a la adquisición y uso del Ferrari de este último, automóvil que es además el eje de la ostentación.

La violencia es un elemento que está en el trasfondo de todos estos fenómenos, y que al autor de *La guaracha* le interesa destacar, lo cual logra tanto mediante las intervenciones eruditas, humorísticas e irónicas del narrador homo-intradiegético, como a través del habla soez de varios de los personajes.

En esto también coinciden Sainz y Sánchez: en *La princesa*, tanto el habla desenfadada de la protagonista en general, como en muchas de las acciones de los personajes, y de modo más preciso en las interjecciones que ella emplea

también está presente de manera evidente o soterrada la violencia.

En palabras de Luis Rafael Sánchez la presencia de este elemento en su narración se justifica porque:

Nuestra sociedad se hace cada día más violenta, hemos devaluado la vida humana hasta traspasar los límites de lo concebible, matar se ha hecho fácil e inescrupuloso, el revólver es ahora mismo un artículo de primera necesidad, la descomposición ya es miseria de todos como el cielo ya es riqueza de los de siempre. Pero esa descomposición consiguió su propia composición, su propia articulación, su propio contra idioma, su propio discurso mundano, su propia heroicidad, proyectadas en un acto de vivir tortuoso, marginal, intoxicado, por alboroto y estupores; la descomposición se hizo otra manera de

asomar a la vida, irrespetuosa, ilícita, desenfadada.⁷⁵

Se puede afirmar que las novelas de Sainz y Sánchez coinciden en sus cargas de racismo -ya que en ambas tramas los prietos y pobres son los malos-, de tráfico de influencias para obtener ventajas y bienes, y de lenguaje soez.

En ambas narraciones las palabras y los actos de sus personajes siguen haciendo reír y pensar a los miles de lectores con los cuales ellos intentaron y lograron comunicarse, por medio de sus narradores, más allá de las décadas transcurridas desde que se publicaron por primera vez.

Sobre las coincidencias entre ambos autores cabe resaltar precisamente su deseo de establecer una comunicación más directa con sus lectores por medio de sus novelas, de la literatura: Sainz mediante la función fáctica presente en su diégesis, y Sánchez a través de la función conativa.

Para finalizar se puede afirmar que ambos autores consiguieron el objetivo de comunicarse con sus lectores, si se toman como referencia las múltiples ediciones de sus

⁷⁵ Luis Rafael Sánchez, "Reencuentro con un texto propio", *Sin nombre*, Vol. XII, No. 1, abril-junio 1981, p. 21

textos a lo largo de las décadas, los miles de ejemplares que de sus novelas se han vendido, así como los varios ensayos, críticas y tesis que sobre ambos textos se han realizado desde que se editaron por primera vez, hasta fechas recientes.

Anexo I**Entrevista de Enrique Aguilar a Gustavo Sainz, mayo de 2008**

Con el fin de presentar su novela *Tango del desasosiego* (*Perplejidad*), publicada por la editorial Atemporia en marzo de 2008, Gustavo Sainz estuvo de visita en la ciudad de México y aprovechando esa oportunidad, el 16 de mayo de 2008 lo entrevisté en la cafetería de la librería El Péndulo de la Zona Rosa.

Enrique Aguilar (EA): ¿Tú te acuerdas del texto de la solapa de la primera edición de *La princesa*?

Gustavo Sainz (GS): No.

EA: Perfecto, porque aquí lo traigo... (risas) está un poco mal tratado, porque este ejemplar ya lo conseguí usado...

GS: ¿Y qué quieres saber de esto?

EA: ...si tú lo escribiste...

GS: Sí, yo la escribí. Yo escribí todas las solapas de Joaquín Mortiz de 1970 a 1982; ¡no!, de 1970 a 74.

EA: Ah, ya... Entonces ésta es tuya...

GS: Sí, es mía. Ésta y todas las demás... ¿Y...?

EA: Bueno, yo lo que sostengo es que quien narra *La princesa* es un narrador, que es a quien la protagonista se dirige. Que quien la está escuchando es el que narra. Entonces hallo la similitud de que así como Scherezada, a la que se alude en

esta solapa, se dirige al rey, *La princesa* le "habla" a su escucha, a quien la está oyendo.

GS: ...y esto que se dice aquí -Sainz cita el texto de la citada solapa- de: "un caudal de palabras"... en *El Quijote* se habla de esta "escritura desatada". Entonces lo que yo entiendo por esta escritura desatada es esta repetición o imitación del coloquialismo.

EA: Bueno, pero yo hablo de un "narrador oculto", de un narrador que no se ve, pero que está ahí.

GS: ... se llama omnisciente.

EA: ¿Será?

GS: Pues no sé, tú dirás... (risas)

EA: A mí me parece que es más como un organizador del texto; bueno, un organizador del discurso.

GS: Sí. Sí es un texto organizado porque él pone al final las citas de Gironde, hace la enumeración de los acontecimientos, las escenas las acomoda en orden progresivo, construye un orden interno.

EA: ...también hay lo que se llama prolepsis y analepsis, o sea, regresos en el tiempo...

GS: Sí, y mentiras...

EA: ...bueno, esas todavía no las encuentro, pero lo que sí veo es que ella va haciendo anticipaciones, como la de: "esto pasó después de que El monje me secuestró..."

GS: sí...

EA: ...esto lo dice en el capítulo 4, y el secuestro pasa en el capítulo 21...

GS: sí...

EA: ...pero yo sostengo que eso lo hace el narrador...

GS: ...es una labor de un narrador exterior: la división en capítulos, los textos de moralejas de Gironde al final de los capítulos, y el hecho de la edición, digamos, del material. Lo demás es la libertad del lenguaje oral, que lo justifico en la solapa diciendo: "Su recreación de algunos esquemas coloquiales llevan a su lenguaje no al fetichismo ni a la tautología -que es lo que es el lenguaje informativo, periodístico- sino a convertirse en vida él mismo, o sea, relación y aventura, error e inquietud, vergüenza, rigor y trauma de la costumbre". Ésta es ella buscando su autenticidad social, porque el suyo es un lenguaje peculiar de la clase media de aquélla época.

"Y por otra parte te diría -sigue Sainz, pero aquí en alusión a las interjecciones que utiliza *La princesa*- que como ella se presenta como una mujer de mucha experiencia, con muchos amantes y mucha vida, usa esas expresiones tan extrañas, ¿no? para demostrar que ella ya está de regreso de todo, que lo sabe todo. Pero en realidad no es así.

EA: ...está, por ejemplo, este ensayo de Marina Pérez de Mendiola, en donde ella dice que este texto es como la transcripción de unas sesiones de psicoanálisis, ¿no?

GS: Sí, pero no creo...

EA: ...yo tampoco.

GS: ...no estoy de acuerdo...

EA: ...pero me da la impresión como si el narrador armara un espejo de palabras para que ahí se reflejara *La princesa*, como si primero ella le soltara todo su discurso, le dejara ver todas sus anécdotas, tal vez con esa intención, como dices, de mostrarse muy mundana, muy vivida, conocedora, y fuera como si el narrador la estuviera escuchando y le reorganizara todo su discurso y a la primera a la que se lo regresara fuera a ella.

GS: ...no tiene porqué regresárselo a ella...

EA: ...en forma de libro, de narración...

GS: ...él sólo recoge ese discurso... Mira, yo en aquella época iba al Sanborns a oír hablar a las mujeres. Nada más iba a eso: para agarrar los ritmos, y las palabras que ellas usaban, y todo eso. Y así empecé haciendo la primera parte de *La princesa*. Después regresé al Sanborns y me di cuenta que ya lo había capturado y me sentí muy contento. Y entonces ya me puse a escribir la historia. Luego, cada vez que en una conversación con las muchachas identificaba un giro

coloquial, me lo apropiaba. Entonces es más bien una capacidad del narrador de estar verificando. Sobre todo porque yo en esa época era muy amigo de Ricardo Garibay que era un retratador de la sociedad fantástico ¿no? ¡Fantástico!

EA: También está el asunto de que en alguna de tus entrevistas tú decías que habías partido de unas entrevistas con una chica específica...

GS: Bueno, sí, pero es que yo hacía entrevistas todo el tiempo. Yo era periodista cultural: yo entrevisté, creo que a todos los escritores mexicanos que publicaron entre 1960 y 1972. A todos. Y entrevisté, también, a las familias de los escritores muertos, para que me contaran historias personales de los escritores muertos. Hice reportajes sobre todos los escritores que se murieron entre 1960 y 1972. Y esos archivos yo los tengo, todavía, hasta la fecha. Pero todo eso me dio la información sobre el coloquialismo. El de los escritores no vale mucho porque sus discursos son muy reflexionados, nada espontáneos, sino que van sobre un tema dado, pero en donde está lo coloquial, sí.

"Ahora, mira: hay un ensayo de Vicente Leñero, como de tres páginas de periódico que salió en el Excelsior, sobre las mentiras de *La princesa*. Es un título increíble porque yo no lo hice adrede, sino que eso salió de la concentración para hacer el personaje, ¿no? Eso me pareció muy increíble".

EA: ...pidiendo disculpas por el abuso, lo que cito en mi investigación es la dedicatoria que le pusiste al ejemplar de *La princesa* de Salvador Mendiola, en donde dices que ese libro es, cito: "producto de seis meses de convivencia con una musa frívola y dicharachera".

GS: pues es la escritura...

EA: ¿la escritura?

GS: ...pues sí: en seis meses hice esa novela.

EA: ...no, pero la musa es...

GS: ...la musa es la literatura, pues, y la dicharachera y eso es la escritura... O sea: no es una persona real, es una metáfora para hablar de la escritura. Mira, cuando yo escribí *La princesa* la escribía como de las 10 de la noche a las cuatro de la mañana. Trabajaba mucho y ya no me podía dormir. Entonces, a esas horas me iba a correr a Chapultepec, dos horas, me regresaba, me bañaba y me iba a trabajar. A las 12 me regresaba y me dormía hasta las 4 o 6 de la tarde y me volvía a ir a trabajar. Luego regresaba en la noche a escribir *La princesa* otra vez, pero la excitación de sostener ese ritmo y las cosas que se me iban ocurriendo me impedían dormir.

EA: En esta novela me parece que hay como una especie de anticipación de la sociedad mexicana, porque los amigos, el

papá y el tío de la protagonista son unos gangsterazos, ¿no? Están metidos en la droga, el contrabando...

GS: ...pero es que eso ya estaba, yo lo sacaba de los periódicos...

EA: Claro, pero sin embargo, viendo la sociedad de ahora, en donde tenemos los muertos nuestros de todos los días, producto de la violencia que viene de ahí, del narcotráfico y del contrabando, pues da la pauta para valorar una novela que se publica por primera vez en 1974, y para ver que tú ya habías detectado eso.

GS: Pues sí, porque todavía no había sido tema de novela. Todas mis novelas tienen eso. En *Gazapo* hay llamadas telefónicas, grabadoras que no habían aparecido antes en las novelas mexicanas. En *El tango del desasosiego* está el Ipod, que no está todavía en ninguna novela mexicana. O sea que yo estoy al día con la información y con la tecnología, y mis novelas son un reflejo de eso. Y eso pasa porque yo soy un lector de periódicos desde que era muy chiquito (risas). Las historias que ahora causan asombro, ya estaban en los periódicos desde los sesenta: el narcotráfico, las luchas entre los cárteles, la alta sociedad corrupta, los políticos ultra corruptos.

EA: ...pues sí, eso sí se ve en tu novela, pero también parece que está ahí presente tu concepción del escritor, y de lo que es literario, y de lo que tiene que observar el escritor...

GS: ...para mí el escritor tiene que dar testimonio de su tiempo y de su sociedad, de su momento. No tiene que hacer una confesión, pero sí dar testimonio de lo que está sucediendo, ¿no? El escritor tiene que ver más allá de lo que ven los periódicos, porque ve también los sentimientos.

"Mira, por ejemplo, en mi novela nueva *El tango del desasosiego* ¿de qué estoy hablando? De la mitologización del amor. Del deterioro de la pareja como protagonista social, ¿no?

EA: Puestas así las cosas, considero que en *La princesa* también está esto, porque finalmente ella es una protagonista con relaciones muy dispersas a fin de cuentas, ¿no?

GS: ...pues sí.

EA: Por otra parte, hay ensayos en los que se insiste que esa novela es una transcripción, lo cual yo considero que no lo es...

GS: ...es más bien una literatura que finge ser eso. Hay una tesis sobre esta novela, escrita en francés, de la universidad de Montpellier en donde el cuate que la hace dice eso, que la novela finge ser la transcripción de una

realidad, pero que en los hechos no lo es, y entonces empieza a demostrar porqué no lo es.

EA: Pues yo estoy en eso también, por eso estoy clasificando las interjecciones que hay ahí.

GS: ...eso nadie lo había hecho antes... (risas)

EA: ...entonces eso ya es un aporte (risas): la comprobación científica del "fingimiento coloquial". Bueno, pero entonces estamos ante una combinación muy audaz de mimesis con diégesis, ¿no?

GS: ...pues sí, aunque también tienes que pensar que era completamente nueva en la literatura mexicana. Cuando salió no había ninguna novela oral mexicana, así como cuando salió *Gazapo* no había ninguna novela sobre jóvenes urbanos mexicanos. Y esa es una de las apuestas de mis libros.

EA: También tengo la impresión de que estas "moralejas" hechas con los poemas de Gironde puestos al final de cada capítulo de *La princesa*, podrían ser el planteamiento de cómo se puede decir lo mismo que la protagonista dijo en el texto, pero de otra manera.

GS: Así es. Es como un espejo contrastante, ¿no? Pero también están ahí, porque esos poemas están en un libro que está en la cabaña donde está secuestrada, y ella lo está hojeando. O sea que cuando ella lee los poemas, se acuerda de cosas. Esa es otra posibilidad de lectura.

EA: ¿O sea que de la lectura de Girondo surgen sus recuerdos?

GS: Sí.

EA: ¡Ah! Entonces ese sería un espejo todavía más complejo ¿no?

GS: Pues sí. Pero es. Es un contraste entre Girondo, que es de los años 30, con *La princesa*, que es de los 60.

EA: Pues muchas gracias por la exclusiva porque si eso no lo dices tú, ¡está muy difícil enterarse! Porque efectivamente en el capítulo final se dice que en la cabaña en donde El monje secuestra a *La princesa* hay dos libros, pero no se menciona cuáles son. A propósito: ¿cuál era el otro?

GS: De ese no me acuerdo ya (risas).

EA: Digo, aprovechando que estás en las revelaciones...

GS: ...hace mucho que me salí de esa cabaña... (risas)

EA: ...pero el problema aquí es que si no estuviéramos aquí, haciendo esta entrevista, en esta librería, en el mes de mayo del 2008, y si no lo dices tú, ¿quién se entera de que era ese libro el que estaba ahí?

GS: Yo creo que hay una señal que permite pensar que ese libro (el de *Obras completas* de Oliverio Girondo) estaba ahí.

EA: ...pues yo he leído varias veces la novela y lo que sí he visto es que ahí dice que había dos libros, pero no dice que uno de esos era éste.

GS: Ya no me acuerdo. Creo que el otro era una novela de Djuna Barnes. Pero estoy seguro que sí había claves en el texto para saberlo. Pero es que yo no puedo dejar las insinuaciones, digamos, separadas: más bien están ahí para que el lector atento tenga una idea de dónde puede partir él. Pero estoy seguro que sí puse la pista.

EA: Bueno, yo la única pista que pude encontrar al respecto es que justamente en el último capítulo, en el del secuestro, hay una cita de Gironde que está dentro del texto, y no al final, como están todas las demás. O sea, esa es la única cita que está puesta como si ella la dijera.

GS: De eso ya no me acuerdo.

EA: ¿Para hacer esos juegos tú tomaste como modelo la novela de algún otro escritor?

GS: No. Ninguno lo había hecho. A lo que yo le apuesto es a hacer novelas que yo supongo que no están hechas. Es lo que me da fuerza para hacer mis novelas, ¿no? Pero esa es una pregunta que a ti te dice qué está haciendo todavía *Gazapo*, por ejemplo, ¿no? Si yo hubiera hecho una novela como las de Henry Miller, pues yo sería un pastiche de Henry Miller. O de Emilio Salgari. Pero en lugar de eso quise hacer una novela que a partir de mi lengua y de mi experiencia fuera tan importante, que se publicara. Entonces eso querría decir que

mi lengua y mi experiencia eran valiosas. O yo las podría hacer valiosas.

EA: ¿Entonces no había ninguna referencia anterior a *La princesa* en donde se jugara a hacer este contraste entre lenguaje poético y lenguaje coloquial?

GS: No. Pero mira, en la novela norteamericana se hicieron novelas fantásticas. Por ejemplo los libros de John Dos Passos. En sus libros, sobre todo en *Manhattan Transfer* y la trilogía USA hay muchos lenguajes diferentes. Él pone ahí "el ojo cinematográfico", o noticias de periódico de vez en cuando, como para señalar lo que está pasando en el mundo. Hace textos poéticos sobre las hojas de árbol arrastradas por la lluvia en un arroyito, o sobre cualquier imagen de la época que no tienen que ver con la narración, digamos. Es como el mundo alrededor de su narración. Y luego hace una historia en donde salen ¡cuatrocientos personajes! en la que no es posible que haya un héroe o un protagonista. Es decir que el protagonista no es una persona sino la isla de Manhattan, o la Unión Americana. Él y otros novelistas me llevaron a pensar la novela como otra cosa. Como William Faulkner, por ejemplo, que hace *Mientras yo agonizo* que es la historia de una familia a la que le pasan todos los desastres naturales uno tras otro, pero que la van contando uno tras otro los integrantes de esa familia. Eso me ayudó mucho a

pensar cómo deben ser los libros, que tienen que tener un planteamiento totalmente novedoso, y que no se trata de contar sólo una historia: los libros se tratan de cómo contarla.

Anexo II**Entrevista de Enrique Aguilar a Luis Rafael Sánchez,
noviembre de 2008**

El viernes 21 de noviembre por la mañana, después de que un día antes participó en el homenaje a Carlos Fuentes por sus 80 años, entrevisté a Luis Rafael Sánchez en el hotel Sheraton de avenida Juárez, en la ciudad de México. Con amabilidad, pero también con mucha atención y sentido del humor él respondió las siguientes preguntas:

-¿Quién cuenta *La guaracha*: un locutor, un maestro de ceremonias, quién?

-Yo creo que es una síntesis de un locutor y un maestro de ceremonias, que a veces resulta muy ordinario, muy vulgar, muy chato -que es un término que usamos mucho los puertorriqueños, que hablamos continuamente de "chatura" social-, pero a veces, sin embargo, se permite unos excesos formales que parecen más propios de un maestro de ceremonias. Me parece que es un narrador, en ese sentido, simbiótico; es decir, hecho de dos referencias.

-¿Existía en ti la voluntad de rebelarte en contra de la forma convencional de contar novelas cuando decidiste escribir *La guaracha*?

-Yo creo que siempre he sido un escritor marginal, o periférico, o que de alguna manera siempre ha trabajado a

contracorriente: desde mis primeras obras. Anteriores a *La guaracha*, sólo hay un texto narrativo, *En cuerpo de camisa*, pero hay obras teatrales que de alguna manera son todas experimentales, como se les decía entonces, y a las que ahora se les llamaría "anticanónicas". Yo prefiero usar el término "experimental" por la sencilla razón de que a mí nunca me ha gustado el cultivo del parricidio -de hecho siempre he tenido un profundo respeto por la gente que me ha antecedido-, y he realizado mi trabajo desde lo que yo he querido hacer. Previo a *La guaracha del Macho Camacho* como novela, publiqué un cuento: "La guaracha del Macho Camacho y otros sonos calenturientos", que se publicó solamente en Perú, en un número dedicado a la literatura puertorriqueña que organizó Mario Vargas Llosa a su paso por Puerto Rico. Pero había en mí, sí, voluntad, no de hacer algo nuevo, de cara a la crítica: algo nuevo de cara a mi proyecto como artista.

-¿Y, para redondear, cuál era ese proyecto como artista?

-Mi proyecto como artista era tratar de instalar mi voz: con mi clase social, y lo que yo llamo mi mediocridad formadora. Es decir, aprovechar todo lo que estaba en mí, vivo, y convertirlo en materia de arte, sin que eso supusiera esperar por la aprobación de la academia. Es decir, trabajar desde la otra orilla.

"Ese siempre ha sido mi proyecto. O como en otra ocasión he dicho: trabajar desde la acera de enfrente. La palabra 'acera', no sé... no creo que es la misma, no tiene el mismo significado aquí en México... del lado de acá, del lado de acá, ¿verdad? porque entonces en medio está la gran calzada principal. A mí siempre me ha gustado trabajar desde la periferia, desde las márgenes, desde la marginalidad. Y me doy cuenta, ahora que ya el tiempo pasa, ¿verdad?, que todos mis trabajos, sin que yo lo decida, están montados sobre esa idea de la diferencia.

"Después de *La guaracha del Macho Camacho* escribí y estrené una obra de teatro, *Parábola del andarín*, que debe ser una de las poquísimas obras del teatro hispanoamericano en verso, un verso rítmico, un verso de alguna manera parecido a la grosería, a propósito de *La guaracha del Macho Camacho*. Después vino *La importancia de llamarse Daniel Santos*: ese es otro proyecto; es un intento por recuperar todas las hablas latinoamericanas. Realmente es un viaje a través de la palabra o de las hablas del continente por las cuales Daniel Santos pasó. Luego en *Quíntuples* también hay otro intento por replantear qué es el teatro: los personajes que tienen conciencia de sí y que al final se quitan su máscara, ante el público, y rebelan que son actores. Es decir, me doy cuenta que siempre me ha importado trabajar

como para desmontar la realidad. Así que eso sería 'el proyecto' concepto que por otro lado enriquece un término que a lo mejor parece excesivo. Prefiero entonces hablar de 'mi trabajo'".

-¿Qué pensabas respecto del lenguaje a la hora de escribir *La guaracha*?

-Yo quería trabajar, porque era el lenguaje de la calle, con un lenguaje zafio. Un lenguaje que desafiara las convenciones de la academia. Cuando la novela aparece en Puerto Rico a mucha gente no sólo le escandalizó sino que le repugnó. Decían que para qué había que insistir en hacer "textos tan cercanos a la cuneta", dijo un crítico, por ejemplo, ¿verdad? Yo quería sencillamente recoger el palpito del país en ese momento. Y hay dos países, como ocurre en todos los países: ese que la gente quiere e insiste en pensar que es su país, y el país de verdad: el desgarrado, el violento, el de la expresión soez.

"Se me olvidó decirte que después de publicar *La guaracha del Macho Camacho*, que tuvo un gran éxito, empecé a reflexionar sobre el fenómeno de lo que esa novela contenía, y escribí un texto titulado "Hacia una poética de lo soez". Un texto largo, autorreflexivo, en el que no nombro *La guaracha* pero sí nombro esa circunstancia, que era la mía, que no era una pobreza ordinaria: mi madre y mi padre eran

dos personas muy decentes: en casa siempre se nos decía -yo lo reclamé luego, cuando me invitaron a dar una conferencia magistral, te voy a enviar ese libro, la publicó una universidad, preciosa la edición: *El himno de la vida-*, en mi casa mi madre siempre nos decía: 'pobre, pero decente'; 'pobre pero honrado'; 'pobre pero...' eran tres, del último ya no me acuerdo... '¡pobre pero limpio!', porque en casa siempre nos decían que uno siempre estuviese ¡que brillara! De manera que en casa la pobreza no tenía la grosería ni la ordinariez de esa otra que sale en *La guaracha*, era otra pobreza.

"Esto realmente, lo que sale en *La guaracha*, es el efecto de la lumpenización del país puertorriqueño, ¿verdad? Yo creo que eso es lo que más molestaba porque era un espejo en el que nadie quería reconocerse. Así que yo lo que hice fue aprovechar lo que oía. Yo, Enrique, escribo con la oreja: a mí me importa mucho oír. Yo a donde quiera que voy empiezo a mirar la realidad, y las palabras, de buenas a primeras, se me hacen tan particularmente significativas. Antier, en el homenaje a Carlos Fuentes en la alcaldía (la sede del gobierno del Distrito Federal), el historiador de la ciudad, creo, dijo algo que lo ha seguido repitiendo todos los días: que a quien luego fusilaron, ahorcaron, envenenaron y estrangularon, mientras estuvo preso le permitieron pasear por la celda 'a horas oportunas'. A mí esa frase me fascinó

realmente. Yo me doy cuenta que a mí las palabras me llaman la atención: a veces por su composición, por el lugar que ocupan en la oración; por su resonancia, y por los varios niveles de reflexión que permiten hacer.

"Así que yo empecé a trabajar con esos materiales: sé la razón de *La guaracha*, el momento de mi país... yo sentía que ese desorden a que había venido el mito del 'estado libre asociado', y el mito de 'Puerto Rico', necesitaban novelizarse. Sin que todo esto estuviera detrás: un proyecto artístico o literario. Después, todas estas reflexiones son posteriores, me imagino. Pero eso fue realmente el detonante del trabajo."

-Y sin embargo, asociado a todo ese lenguaje soez, pero también muy chistoso, muy pícaro, muy creativo, en *La guaracha* están una serie de referencias bastante cultas, muy intelectuales...

-Hay una convivencia entre lo más culto hasta lo más popular, ¿verdad? Y referencias estrictamente literarias. Hay una estudiosa belga, Rita de Maeseneer... y en la edición crítica de *La guaracha* que ha hecho Arcadio Díaz Quiñónes, se plantean eso como problema. Él dice que *La guaracha* la gente la toma como un texto recuperador de toda la zafiedad de una época; sin embargo, dice, también está ahí casi todo lo que fue "el canon de lectura del autor". Porque es verdad, ahí

están todos mis autores preferidos: desde Neruda, Becquer, Shakespeare, Cortázar, todos están ahí metidos.

-¿Y por qué juntarlos...?

-Yo quería que el texto fuese libre. El texto es libre. Que en ese sentido fuera capaz de canibalizar todo lo que hubiese disponible, sin orden y sin concierto. Luego el orden y el concierto se lo dio el encontrarse ahí. Pero de buenas a primeras junto a Neruda se encuentra José Ángel Vuela o Juan de Dios Peza; es decir, la subliteratura, con la literatura más consagrada como referente. Yo lo que hice fue aprovecharme de todo lo que sabía, de lo que había leído hasta ese momento y hacer un grandísimo, que lo fue para mí, un grandísimo banquete idiomático.

-¿Tus autocitas, porque las hay -eso que de repente La China Hereje recuerda que hay "un bolitero de la 15 que le anda poniendo un pon"-, son una muestra de confianza, de vanidad, o de ambas?

-No sé, nunca nadie me había enfrentado a eso... es una pregunta muy tramposa... (sonrisa) Tal vez esas citas eran para validar otros trabajos, a lo mejor es cierto, ¿verdad? O para poner a circular otros trabajos como ese mismo que has traído de "Responso de un bolitero de la 15". O para hacer un trabajo de saqueo a mi propia obra. O para, de nuevo, poner a circular algunos textos que han quedado atrás. No sé la

razón, pero sí sé que... "la 15" en Puerto Rico es una parada - nosotros "parada" llamamos al lugar a donde la gente se para a esperar la guagua-, no sé si ustedes le llaman aquí parada...

-Ajá, sí...

-...los colombianos tienen una palabra muy bonita: "el paradero".

-...acá también se le dice así... de los dos modos...

-...entonces "la 15" siempre ha sido un referente muy popular, ¿verdad? De hecho hay una canción muy famosa, un guaguancó "De barrio obrero a la 15". De hecho yo tengo un texto que ha aparecido en los periódicos con el mismo título, que es a su vez el nombre de una guagua que va por esa ruta, porque "la 15" es un lugar muy popular. Entonces, hace 30 años, era un sitio muy putaño -no había mucha drogadicción en ese momento-, muy desordenado, de gente bebedora de ron, de cerveza, de fiesta: eso era la 15. Entonces, claro, a mí se me ocurrió que siendo La China Hereje, también, una mujer de la misma extracción, si tuviese un amante, un querido, sobre todo porque la palabra amante se usa sólo para ciertas clases sociales altas, ¿verdad? Para una mujer común y corriente se dice que tiene un querido, que tiene un "chillo", que es la palabra que circula actualmente: que tiene un chillo o una chilla. Yo pensé que si ella tuviese una relación marginal, qué mejor que aprovechar a este

Deogracias Castro, ese bolitero de la 15. Y "la bolita", también, en Puerto Rico es un negocio de esa clase, ¿tú sabes lo que es la bolita, verdad?

-¿La *guaracha* podría tomarse como un ejercicio de autoafirmación respecto de tu lenguaje, tu nacionalidad, tu forma irónica de ver la realidad?

-Sí, todo ello, todo ello. Pero también, primero, como un gran proyecto de libertad personal. Luego, como la continuación de un ejercicio que yo había comenzado con el libro *En cuerpo de camisa*, en la narrativa, y en el que después vino *La pasión según Antígona Pérez* que es un texto mucho más culto, erudito. Es un texto que de alguna manera toma como modelo la tragedia griega, de manera que el lenguaje pretende ser elocuente, correcto, de gran altura como es el lenguaje de la tragedia griega, mientras que los cuentos de *En cuerpo de camisa*, realmente son la anticipación directa del lenguaje de *La guaracha del Macho Camacho*, porque son cuentos hechos también, más que con el lenguaje del libro, con el lenguaje de la calle. Casi todos están montados sobre eso: un aprovechamiento incluso de lo que entonces, en la sociedad de Puerto Rico, se rechazaba: una validación del anglicismo. Por ejemplo *coffebrake*, que es una palabra que todo mundo usa y que después hay que mantener en esta suerte de cuarentena moral y social, si todos los días la usamos.

"En *La guaracha* hubo ese proyecto, también, de hacer una recuperación dialectal, una recuperación del habla puertorriqueña. De hecho, el primer libro que se escribe sobre mí lo ha escrito Efraín Barradas y el título es *Para leer en puertorriqueño*, porque yo tenía unos artículos en el periódico Claridad de una columna que se llamaba así, Escrito en puertorriqueño".

-Por lo extraño de algunos términos que usas en *La guaracha* parece que al escribir pensabas: que entienda el que pueda, y si no, que deduzca por el contexto, y si ni así, pues no pasa nada...

-¡Totalmente de acuerdo! ¡Totalmente de acuerdo! Fue, en ese sentido -y me alegro que lo digas de esa manera-, un ejercicio de libertad creadora. Yo decía: bueno, si yo me acerco a *Rayuela*, y lo que no entiendo tengo que deducirlo por el referente alrededor; si yo me acerco a *La colmena*, de Camilo José Cela, también tengo que deducir el que es su gran texto de iniciación neolingüística. Es decir que es un texto de aprovechamiento de todas las hablas de aquél Madrid inmediatamente posterior a la llegada de Franco al poder, ¿verdad?, cuando el franquismo duro que va del 42 al 45, digámoslo así. Y yo dije: ¿por qué no aprovechar todo lo que se dice? ¿Cuántos textos no hay en que uno tiene que ir adivinando un poco, tanteando en el texto, para ver de qué

manera el resto del texto le ofrece el sentido de esa palabra en particular? Así que esa fue la idea. Yo dije: bueno, me imagino que la gente irá proponiendo los equivalentes idiomáticos, lexicales. Incluso, en ese sentido, cada lector se convertirá en una suerte de interlocutor del texto, porque se atreverá en algún momento a replantearlo.

-Y a propósito de estos que mencionas: ¿cuáles eran tus autores, además de los que has mencionado, y los libros que tenías en mente cuando escribías *La guarcha*?

-Mira, de hecho yo leía mucha literatura en inglés, pero que me llegaba traducida. Mi primer viaje a Nueva York fue en 1959. Fui con una beca chiquita que me dio la Universidad de Puerto Rico, de un verano, seis semanas. Se había estrenado mi primera obra, *La espera*. Vino a verla el decano de estudiantes, don Pepe Gueis. Y su ayudante -que nunca se me olvida, murió en seguida-, José Vázquez Puello me llamó a su oficina. Esa era una universidad, entonces, muy "personal", es la única palabra que se me ocurre usar, en que un decano lo llamaba a uno con una gran naturalidad, y uno iba. Era una relación casi como... no familiar, pero todo el mundo se conocía. Y me dijo: ¿no le gustaría irse a estudiar a Nueva York, en unos cursos de dramaturgia? Yo me quedé un poco así, dudándolo, porque nunca había salido de Puerto Rico. Me ponía un poco trinco hablar en inglés. Y le dije: pues sí. Es que

estamos considerando que usted se podría ir todo el verano a Nueva York, a la Universidad de Columbia, a unos cursos de dramaturgia, me dijo, y ya le dije que sí.

"Y entonces me fui a Columbia University, a estudiar lo que se llama Técnicas del cuento y Dramaturgia. Fue mi primer encuentro con Nueva York. Fue un encuentro muy dramático. Yo tenía mucha familia ahí. No familia mía, familia de mi mamá. Eran gente, ni siquiera de la generación de mi madre: tías de mi madre. Ella era de una familia de muchas, muchas mujeres: todas se habían ido a Nueva York, menos mi abuela Cristina y tía Anita, gente de Humacao. Pero casi toda viviendo en el campo.

"En mi primer encuentro con Nueva York yo fui a vivir a los dormitorios de la Universidad de Columbia, y esta anécdota siempre me ha hechizado: me asignaron la habitación 713, y esa era la habitación que había ocupado García Lorca cuando fue a vivir a Columbia en los 30, así es que me sentía realmente emocionado de esa bellísima coincidencia.

"Entonces yo tenía una gran conciencia de que Nueva York era un espacio muy racista, era el año 59, así que me alegró que en frente de la universidad, que está en la 116, ahí en la esquina hay un sitio, ya no está, había un sitio que se llama *Chuck full of nuts*, una cafetería que había creado una súper estrella del béisbol, negro, Jackie Robinson. Él, en su

momento de mayor esplendor, de una manera fraternal, en plan de ayudar a los suyos, creó esta cadena de cafeterías para emplear a los negros. Así es que yo descubrí, cuando llegué, que ahí todos los empleados eran negros y me dije: yo voy a desayunar aquí. Y casi siempre iba ahí porque yo me sentía muy tenso en Nueva York.

"En ese momento llamé, me habían conseguido el teléfono, a una tía mía -a una tía de mi madre, lo digo otra vez-, a tía Paulita, y lo que te quiero contar, que es parte de un texto mío que no he publicado, 'De los idiomas del hambre a los idiomas de la esperanza', porque esa gente nunca volvió a Puerto Rico. Esa fue la familia que mi madre perdió: muchas tías, todas se murieron. Y cómo yo comienzo diciendo: yo no sé en cuál cementerio del Bronx están enterradas. Mi mamá misma ya nunca las vio: yo fui el último que la vi a tía Paulita. Entonces cuando yo llamé y le dije: ya llegué, soy el hijo de Cristina, me invitaron a que pasara a comer, me dijeron cómo llegar, qué tren coger. Y ahí ocurrió lo siguiente, que siempre me ha parecido extraordinario, a propósito de la identidad puertorriqueña: yo no sabía cómo era ella, y ella era una viejita, pequeña, tímida, chaparrita. Llegué como a las cuatro, era para encontrarnos a las cinco, llegué temprano. Era un apartamento pequeñito, pero pequeño. Tía Paulita dormía en la sala, y había un

cuartito en donde dormían las dos hermanas: Helen y María Mercedes. Mi primera sorpresa es que cada una de ellas era diferente: una era negra, María Mercedes, y la otra era blanca, o jabá. ¿sabes la palabra jabao, verdad?, la conoces. Jabado es una categoría racial, pero aceptada, para esa persona negra, pero que tiene la piel blanca, y entonces el pelo grifo. Se llaman los jabaos, o jabados, ¿verdad?, pero se le quita la s. Entonces entró María Mercedes, que había llegado de trabajar -casi todas esas mujeres trabajaban en fábricas-, factorías, decían ellas, y en vez de saludar dijo: ¡Ay mami, Helen, yo venía asustada, porque el vagón del tren venía lleno de morenos!

"Esa fue la primera vez que yo me enfrenté a eso; claro, en un proceso interior, y me dije: esta mujer negra, negra, negra como el culo del caldero, le tiene miedo a los morenos porque ella no se considera morena, ella se considera ¡puertorriqueña!, lo que siempre ha sido una de las recurrencias identitarias del puertorriqueño en Nueva York: distanciarse del negro, y decir: nosotros no somos negros, somos puertorriqueños. Y eso lo descubrí yo en ese momento. Como te lo explico ahora, no. Con tantos matices, ¿verdad?, no. Pero en ese momento eso me llamó mucho la atención, y me quedé pensando: ¿por qué ésta mujer ha dicho: los morenos? Y entonces ellas empezaron a hablar del miedo, de los morenos,

que hay que tener cuidado. Y yo me decía: ¡pero si esta mujer es más morena que ellos! Y a partir de ahí fui observado el fenómeno de que en Nueva York los puertorriqueños, para defender su identidad, dejaban de ser negros o blancos, y pasaban a ser puertorriqueños, que era lo que importaba.

"Esas fueron seis semanas maravillosas para mí: era como ir a otro mundo. Era mi primera salida. Pero era un mundo tan tenso, era 1959. Tenso. Y fui a Brodway a ver dos espectáculos que me marcaron para siempre: uno fue *A raisin in the sun*, con Sydney Pointier como protagonista, quien después se convirtió en la gran estrella del cine negro, pero con un reparto estrictamente negro: todavía los negros no trabajaban interracialmente, y que trataba de una *big mama*, esa madre que se queda a criar a los hijos porque el padre desaparece. Y también la obra de Tennessee Williams *Dulce pájaro de la juventud*, con Paul Newman, que acaba de morir, en su penúltimo trabajo para teatro porque él después dijo que le daba terror tener que aprenderse tanto material.

"Entonces yo empecé a acercarme a los grandes nombres de la literatura norteamericana de ese momento: al Truman Capote de *El arpa de pasto*, James Baldwin acababa de publicar su primera novela, *El cuarto de Giovanni*, y a una escritora espléndida, que nunca ha tenido el reconocimiento de los otros: Carson McCullers quien había escrito ya una novela con

un título precioso, que después la hicieron en cine Marlon Brando y Elizabeth Taylor: *Reflejos en un ojo dorado*.

"Tú me preguntas: qué estaba leyendo en tiempos de *La guaracha*, y yo tenía siempre ese ir y venir de la literatura, y antes de la de Cortázar: toda la literatura que venía a Puerto Rico vía Argentina: todo lo que apareciera por Lozada: mucho Sartre: *Los caminos de la libertad*; un libro que a mí me marcó: *Qué es la literatura*, un ensayo en el que él habla del compromiso. Camus mucho: *Bodas*, *El exilio y el reino*, *El extranjero*, que fue un texto que me emocionó. Así que yo estaba en una especie de tirantez entre lo que universidad me fortalecía y ponía, que era la literatura canónica, y todo lo que yo empezaba a leer alrededor. Yo tengo un texto, Enrique, titulado *La forja de un lector*, que va a aparecer en mi nuevo libro, *Las zonas del placer*, y que leí en Salamanca el año pasado -me invitaron a una actividad que se llama Utopías americanas del Quijote- donde yo cuento cuáles eran mis lecturas en ese momento, esa combinación, y sobre todo la lectura que me hechizaba, aun cuando desconocía el contexto, de Valle Inclán. Yo leí muy temprano a Valle Inclán porque estaba en la biblioteca Antonio Roy de Humacao.

"Así que realmente mi cultura es producto como de un cóctel de cosas. Yo me formé sin orden y sin concierto. Yo no fui un buen estudiante universitario. Estaba como en otra

cabeza: estaba escribiendo. Leía mucho lo que me daba la gana".

-La última pregunta, y no te canso más: ¿qué piensas ahora, que una novela escrita contra la corriente...

-...en puertorriqueño...

-...en puertorriqueño, sí, con esa combinación de...

-...lo culto y lo popular...

-...ajá, sí, y que no aspiraba a volverse canon, ya es canon?

-¡Me entristece! (risas). Ya incluso hay ahí referencias que a muchísimos de los lectores de ahora se les escapan, ¿verdad? Pero siempre me queda la alegría o la satisfacción, ¿verdad?, o el consuelo de que esos nuevos lectores van a tener que hacer lo que hicieron la otra vez aquéllos. Si aquéllos se sintieron alejados de unos referentes, éstos tendrán que hallarlos. Por ejemplo, en este momento, muchos de esos muchachos dicen: ¿quién carajos es Iris Chacón? Porque para ellos eso no es un mito. Además son muchachos cuyos mitos ahora son todos... he escuchado que muchos dicen: lo mío es de Menudo para acá, de Ricky Martin para acá. Así que incluso antes tenía a mi favor que Iris Chacón estaba en su apogeo. De hecho, ella me llevó a su programa. Ella tenía su show -yo tengo una foto bellísima, la tengo aparte, ¡linda, linda!, donde ella me está poniendo el micrófono y

arriba dice "El show de Iris Chacón"- . Porque como ella era la protagonista, y la novela tuvo tanto éxito, ¡esa fue como la consagración suprema! ¡Es que todo el mundo veía a Iris Chacón! (risas).

"A partir de ahí yo creo que todo el mundo empezó a tratarme de otra manera (risas). Iris Chacón me legitimó, no fueron los críticos."

Apéndice

El lector y dos novelas de Gustavo Sainz

por Raymond L. Williams

La tercera y la cuarta novelas de Gustavo Sainz, *La princesa del Palacio de Hierro* (1975) y *Compadre Lobo* (1978), son ejemplos complementarios de un tipo de narración que invita a la participación del lector. Seis años después de la publicación de *Obsesivos días circulares* (1969), aparecen estas novelas, marcando una reacción contra la complejidad de la obra anterior de Sainz. Esta complejidad es evidente desde su primer ensayo narrativo, *Gazapo* (1965), novela que identifica a Sainz con la controvertida "onda" mexicana.⁷⁶ Las observaciones de un crítico en cuanto a la relación del narrador y el lector señalan el estilo no tradicional de esta primera novela: "En gran parte se elimina al narrador de la novela y el lector toma el control."⁷⁷ La estructura de *Obsesivos días circulares* es también notablemente

⁷⁶Como en cualquier movimiento literario o grupo, la "onda" tiene un amplio alcance de posibles adhesiones y definiciones, según el crítico. La mayoría, no obstante, estarían de acuerdo en que el término se aplica a los relativamente jóvenes escritores que publicaron sus primeras obras entre 1960 y 1970, y que su lenguaje juvenil o "hip", y su actitud rebelde ante la sociedad difiere notablemente de las previas generaciones. Gustavo Sainz (1940-) y José Agustín (1944-), han sido los internacionalmente más exitosos escritores de la "onda".

⁷⁷John S. Brushwood, *La novela hispanoamericana del Siglo XX: Una vista panorámica*, Traducción de Raymond L. Williams, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 258.

intrincada.⁷⁸ Sin embargo, las dos novelas que aquí se discuten, *La princesa del Palacio de Hierro* y *Compadre Lobo*, a diferencia de las anteriores, relatan las narraciones directamente. Las dos obras describen no sólo la violencia y el horror de México, sino también los elementos comunes de uno de los temas predilectos de Sainz, digamos, los escasos momentos de ternura, la experiencia de nacer y desarrollarse en la Ciudad de México. Mientras que tales consideraciones técnicas y temáticas han recibido cierta atención crítica en la relativamente escasa crítica sobre la obra de Sainz, hasta ahora ninguna interpretación se ha llevado a cabo sobre la estrategia de la respuesta del lector en su más reciente narrativa.⁷⁹ Este estudio brevemente analiza el papel de la "respuesta del lector" en estas dos novelas, término teórico que definiré más adelante.

En estas novelas, dentro del corpus narrativo, dos narradores relatan una serie de anécdotas. El narrador de *La princesa del Palacio de Hierro* es una mujer cuya incesante forma de hablar forma un monólogo que bien podría ser dicho ante un teléfono. En un momento, la protagonista, empleada de una

⁷⁸David Decker, "Obsesivos días circulares: avatares de un voyeur," *Texto Crítico*, 9, 1978, pp. 92-116.

⁷⁹Un artículo que trata en general de la ficción de Sainz es el de David Decker: "The Circles and Obsessions of Gustavo Sainz," *Review*, 18, 1976, pp. 44-47.

tienda de departamentos (El Palacio de Hierro) relata su vida a una persona no identificada. El relato comienza en el período de su adolescencia y abarca varios años. Su existencia, algo trivial, aunque paradójicamente no aburrida, consiste en una serie de relaciones personales que inevitablemente fracasan. La calidad especial de su vida, y por cierto, de la novela, se revela en las maneras extrañas y excéntricas en que se desarrollan estas relaciones y en la sorprendente falta de inhibición que caracteriza su forma de expresión. El narrador de *Compadre Lobo* relata su desarrollo juvenil dentro de un círculo de amigos proletarios que cometen actos violentos e ilegales en la ciudad de México. Lobo pertenece al grupo. Una considerable parte del relato del narrador trata de su relación con Amparo Carmen Teresa Yolanda, con quien se casa para dejarla después.

Estas dos novelas ejemplifican lo que podría considerarse tres tipos de lectores. El primer tipo son los personajes dentro del texto que desempeñan a la vez el papel de lectores. Estos "lectores de ficción" leen mensajes que provienen de otros textos. Un segundo tipo es el "lector ficcionalizado," que no es personaje dentro del texto, ni tampoco es el lector verdadero que va actualizando el texto: es una entidad ficticia, semejante (en este sentido) al

narrador o personaje. El texto crea al lector ficcionalizado por medio de una variedad de estrategias narrativas, tal como lo sugiere Walter Ong.⁸⁰ Por otra parte, una extensión del lector ficcionalizado es el "lector implícito," un lector que partiendo de estas anécdotas, técnicas y estrategias, formula la temática novelística, como lo propone Wolfgang Iser.⁸¹

El personaje-lector, el primero de los tres tipos de lectores, no es elemento nuevo en la ficción de Sainz. En *Obsesivos días circulares* el personaje principal, Terencio, lee *Ulysses* casi todo el tiempo. En *Compadre Lobo*, tanto el narrador protagonista como Lobo son lectores de ficción. El narrador, al encontrar empleo en una librería, descubre el "arte de leer," o sea, el arte de leer literatura, una experiencia más auténtica que la mera comprensión del alfabeto y de un vocabulario escrito. Explica el narrador:

Aprendo rápidamente que leer es elegir ciertos puntos privilegiados de los textos, vamos a decir, los nudos del tejido. Y frente a autores que no se ofrecen sino hasta una segunda o tercera

⁸⁰Walter Ong, "The Writer's Audience is Always a Fiction," *Publications of the Modern Language Association*, 90.1, 1975, pp. 9-21.

⁸¹Wolfgang Iser, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1974.

relecturas, acepto que leer es también trastornar el orden aparente en el que se constituyen los libros, acercar las partes alejadas, descubrir repeticiones, oposiciones y gradaciones, sacrificar la vida en aras de un misterioso tráfago de símbolos y símbolos de símbolos.⁸²

Tal como lo elabora, el papel que desempeña el narrador como lector de ficción es un punto clave en el proceso de su madurez, uno de los temas esenciales de la novela. Mientras va convirtiéndose en un apto lector de literatura, va haciéndose más capaz de distanciarse del grupo, produciendo en sí un cambio que va de la violencia puramente exterior a una gradual creación de un mundo ficticio, más reflexivo e intelectual. El padre del narrador, por cierto, considera apenas loable esta conversión, y habla con su mujer sobre el comportamiento del recién converso lector de ficción: "Allí este el cretino de tu hijo...leyendo idioteces, fabricándose una vida interior porque no puede vivir como los hombres" (193). Ampliando algo esta manera de ver al lector de ficción, el narrador y Lobo también funcionan como lectores en un sentido metafórico, ya que son escrupulosos y agudos

⁸²Gustavo Sainz, *Compadre Lobo*, México, Grijalbo, 1978, p. 177. Las citas que siguen provienen de esta edición y se citan en el texto.

manipuladores de palabras. El relato del narrador es en alto grado su propia lectura durante el período que describe. Cuanto más lee el narrador, más se distancia de su grupo. Además, llega a tener una nueva conciencia de lo que son las palabras y en ocasiones escribe. Cuando sufre la angustia de una de sus aventuras nocturnas de adolescencia, vuelve a su casa donde lo cuida su tía. Retrospectivamente el narrador observa: "¡Si hubiera podido escribir esa noche! Escribir una palabra tras otra como si fuese la tarea más importante del mundo, con la condición de actuar, de tener algo que hacer, de rechazar el desamparo agobiante...Escribir...Como si la tarea valiese la pena..."(119).

El narrador también define a Lobo en términos de palabras y la lectura de éstas. Describe cómo Lobo y él, en sus encuentros en *El Chivo Encantado*, intercambian revelaciones íntimas. Estas revelaciones comprueban que los dos amigos ya no tienen mucho en común. El narrador protagonista se ha distanciado lo suficiente del mundo cotidiano y se ha sumergido tanto en su propia interioridad como lector y escritor que ya no comparte intereses en común con el mundano Lobo. El narrador explica este distanciamiento en términos de *palabras*: "Si me decía cosas lo hacía a través de la infinita distancia que lo separaba de mí, y sus *palabras*,

precisamente, no hacían otra cosa que subrayar esa distancia" (énfasis del autor de este estudio, 251). Después, cuando Lobo inicia una aventura con Amparo Carmen Teresa Yolanda, la esposa del narrador protagonista, éste llega a la conclusión de que la gente vive en diferentes niveles de realidad, algunos de "total lucidez" y otros de "vacío" o "ausentismo."

En *La princesa del Palacio de Hierro*, el lector que funciona como receptor del relato es la persona anónima a quien la Princesa dirige su monólogo. Esta entidad ficticia aparece desde las primeras páginas de la novela cuando la protagonista se dirige a esta entidad anónima con palabras como "oye" y "tú": Oye, pero la tipa estaba de sanatorio. Se vestía de hombre, con sombrero, corbata y todo, tú ¿y sabes a quién se parecía? Bueno ¿te acuerdas de Mercedes?⁸³ A pesar de que las 345 páginas de la novela muestran la misma situación narrativa, el "tú" a quien dirige su palabrerío la Princesa no se identifica con el receptor de la Princesa. La presencia de esta entidad es la clave del funcionamiento del humor de la novela, como ilustra el siguiente ejemplo en donde el monólogo se dirige al "tú": "A veces nos reuníamos para hablar de nuestros problemas, y cuando estábamos juntas

⁸³Gustavo Sainz, *La princesa del Palacio de Hierro*, México, Joaquín Mortiz, 1974, p. 9. Las citas que siguen provienen de esta edición y se citan en el texto.

empezábamos a hablar de todas las cosas que habían pasado, los cambios de maridos, los orgasmos felices, los abandonos y cosas así..."(180). Es notorio que semejante monólogo carece de una básica intimidad. Este principio, es decir, la violación por parte del lector auténtico de un código de intimidad entre la *Princesa* y su lector ficticio, es la base del humor de la novela.

Por otra parte, los lectores ficcionalizados, tal como los describen Booth y Ong, se crean por medio de varias técnicas narrativas.⁸⁴ Ong señala cómo un autor, por ejemplo Hemingway, puede manipular a un lector, halagándolo.⁸⁵ En *La princesa del Palacio de Hierro*, Sainz coloca al lector en una situación de superioridad --un tipo de halago-- con respecto a sus personajes. Como se ha notado anteriormente, en el caso de la princesa y el "tú" a quien dirige su discurso, el lector encuentra divertida la mezquindad y la vulgaridad de la protagonista. El uso del idioma vulgar y las sorprendentes interjecciones como "ranas sifilíticas," "diablos circuncidados," "tortugas ninfómanas" y "vampiros capados" -- para mencionar sólo unos pocos ejemplos de los que aparecen

⁸⁴Wayne Booth, *The Rethoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961.

⁸⁵Walter Ong, "The Writer's Audience is Always a Fiction", pp. 14-15.

en el primer capítulo-- que la Princesa repetidamente emplea, son efectivas estrategias narrativas para ficcionalizar a un lector que es superior a los personajes de la obra.

Sin embargo, en las dos novelas la estrategia predominante para ficcionalizar al lector, es la que concierne al contenido intelectual y analítico que cada una emplea. No sólo el lector ficcionalizado está en una posición superior a los personajes que observa, sino que el autor lo crea también fundamentalmente como un intelectual. En *La princesa del Palacio de Hierro* una estrategia utilizada para ficcionalizar a este lector intelectual y superior, es la de incluir, al final de cada uno de los veintiún monólogos de la obra, una serie de citas de poemas de Oliverio Girondo. Sirven para distanciar al lector y hacer que las anécdotas frívolas se conviertan en el foco de atención y análisis. Es así como estas citas logran resaltar una actitud, una idea, un tema expuesto por la Princesa. La segunda cita de Girondo, por ejemplo, es la siguiente: "Se miran, se presienten, se desean, se acarician, se besan, se desnudan, se respiran, se acuestan, se olfatean, se codician, se palpan, se fascinan, se mastican ..." (la serie continúa por doce líneas más, 43). Esta cita, al final del capítulo, comunica la sensación de monotonía que caracteriza la anécdota que acaba de leer el

lector, apoyando temáticamente el comentario de la protagonista, (y de importancia para este análisis), creando un lector ficcionalizado que efectivamente toma una actitud crítica hacia ella.

Un tipo similar de análisis estrictamente intelectual se logra en *Compadre Lobo*; en este caso, el narrador protagonista emplea un comentario retrospectivo. Este seguidamente interrumpe el propio relato de sus múltiples aventuras y relaciones personales para especular, en el tiempo presente, sobre los eventos que va recordando y creando simultáneamente. Estas interrupciones también sirven como observaciones directas sobre el proceso de estar escribiendo la novela. El lector advierte que estas observaciones trascienden la ficción de la obra ya que aparecen en bastardilla. Ejemplo de esta técnica se muestra inmediatamente en el primer capítulo de la novela cuando el narrador afirma: "*Este libro hablará de esa complicidad...*"(78). Más adelante el narrador sale de nuevo de la ficción y observa a los personajes como fabricaciones puramente imaginarias, cuando dice: "Caminan los dos, Lobo detrás," y luego en bastardilla: "*un poco ajenos a este texto que intenta rescatar sus toscas maldiciones, su espontánea sublevación, su irrupción en mitad del mediodía...*" Continúa el

narrador contando la novela con una frase adicional: "Pretenden rugir, pero guardan silencio," y luego vuelve a su comentario en bastardilla: "*caminan agitados como dos piojos que huyesen febrilmente por los renglones de este libro que habla de ellos.*" Las interrupciones como éstas, tradicionalmente tienen dos tipos de efecto en obras de ficción. Robert Alter señala que tales técnicas se emplean generalmente para hacer destacar la artificialidad del personaje; hacen recordar al lector que los personajes no son entes reales, sino solamente producto de ficción auto-consciente.⁸⁶ Otros críticos literarios se adhieren a la tradición de James, de Lubbock, y consideran que estas opiniones y juicios que resultan externos a la ficción son necesariamente perjudiciales para la eficacia de la novela, ya que hacen que la novela se proponga *decir* y no *mostrar*. La obra de Sainz, *Compadre Lobo*, sin embargo, no provoca estas respuestas; o sea que ni *dice* ni *muestra*. Más bien, el lector ficcionalizado observa que los personajes son auténticos seres de ficción (ya sean reales o inventados por el narrador). Estos comentarios, expresados a lo largo de toda la novela en el tiempo verbal del imperfecto son, en efecto, el proceso por el cual el narrador llega a tener conciencia

⁸⁶Robert Alter, *Partial Magic: The Novel as a Self-conscious Genre*, Berkeley, University of California Press, 1975.

de ser una persona diferente al grupo al que pertenecía en su pasado. Después de una escena de amor, describe este pasado suyo con una interrupción que hace una generalización breve y analítica, interrupción que el lector ficcionalizado llega a aceptar como parte de este proceso de auto-conocimiento: "*El diálogo entre dos personas que se aman profundamente, en los instantes de su más intensa profundidad se hace silencioso*" (241). Por cierto, el narrador llega a veces hasta tomarse el derecho de añadir sus comentarios como parte de la narración sin usar bastardilla. Al describir a Lobo, el narrador interrumpe su propia narración con un comentario como el siguiente: "Lo desconocido no existe sino en_ninguna parte, es decir, que no lo vemos nunca, siempre falta, siempre es ajeno al paisaje en que parece perfilarse, siempre es distinto al enigma dentro del cual se entregaría al conocimiento" (253-254). Es una generalización que, sacada de su contexto, puede provocar que el lector objete o no, tales elementos como parte de la experiencia ficticia. Sin embargo, el lector ficcionalizado de este texto específico, considera tales explicaciones como parte del proceso de descubrir al protagonista en el presente y no como una propuesta sentenciosa y moralista sobre la naturaleza de la vida en general. A veces el narrador hasta establece una cierta intimidad con este lector ficcionalizado estableciendo líneas

directas de comunicación con él: ¿Notas cómo las teclas de mi máquina saltan gozosas en cuanto empiezo a hablar de Amparo Carmen Teresa Yolanda?" (179). Todo este proceso de caracterización del ente ficticio, un intelectual a quien le habla el narrador, es ejemplo de lo que Booth describe con relación a la ficción en general: "El autor crea, en resumen, una imagen de sí mismo y otra imagen de su lector; crea a su lector en la misma manera en que crea su segundo ser, y la lectura más lograda es aquella en que los seres creados, el autor y el lector, están en completo acuerdo."⁸⁷

El tercer aspecto que concierne a la técnica de la respuesta del lector, aspecto diferente, pero, sin embargo, relacionado a los otros, es el que se podría llamar el lector implícito. Como lo explica Iser, el lector implícito incluye al lector ficcionalizado e interpreta los elementos temáticos de la obra que son, según este crítico, "tanto la pre-estructuración del significado potencial que da el texto, como la realización de este potencial a través del proceso de la lectura."⁸⁸ Esta pre-estructuración del significado potencial ya había sido mencionada anteriormente en la discusión del lector de ficción y de los lectores

⁸⁷Wayne Booth, *The Rethoric of Fiction*, 138.

⁸⁸Wolfgang Iser, *The Implied Reader*, VII.

ficcionalizados. La creación de este segundo código, o sea, la lectura del lector implícito, trata preeminentemente con el problema del lenguaje en las dos novelas. En *La princesa del Palacio de Hierro*, el lenguaje sobresale principalmente por la manera como emplea el español: el rasgo más memorable de la novela es su ataque verbal al lector ficcionalizado (su oyente) y a su lector verdadero. Otra característica notable que ya se ha señalado, es el humor que exponen por ejemplo unas "ranas sifilíticas." Además de este impacto verbal, su monólogo es una clara expresión de indeterminismo. El habla de la Princesa es síntoma de su inhabilidad para enfrentarse con su pasado o con ella misma. Habla siempre en círculos concéntricos, sin acertar en el centro, en su propio autoconocimiento. Las imágenes intensas y pintorescas de sus metáforas son expresiones de sus máscaras verbales, que se parecen a sus divagaciones y a la superficialidad de su existencia. Puede sorprender al lector con una imagen que describe a una multitud que se divide en dos "como la vagina de una puta deseosa de terminar aprisa" (32). Sus metáforas expresan la trivialidad de una vida cuyos ciclos repetitivos se recrean en una serie de sustituciones (la esencia de los procesos metafóricos) pero que jamás son substancialmente modificados. Las trágicas implicaciones del proceso se evocan en el epílogo que contrasta con la verbosidad de la *Princesa*

en tonalidades aunque no en enfoque temático. Este epílogo procede de *Esperando a Godot*:

Vladimir: ¿Qué dicen?

Estragón: Hablan acerca de su vida.

Vladimir: Haber vivido no les basta.

Estragón: Tienen que hablar acerca de ello.

Vladimir: Estar muertas no les basta.

Estragón: No es suficiente.

La frase "Hablan **acerca** de su vida" sugiere la incapacidad de llegar a un auto-conocimiento, que es precisamente el significado que el lector implícito formula en la realización de su lectura de *La princesa del Palacio de Hierro*.

Lo que comunica *Compadre Lobo* en cuanto a temática esta también relacionado al lenguaje. Los cambios claves del protagonista están íntimamente asociados con las palabras. Cuando piensa en Amparo Carmen Teresa Yolanda y está en el proceso de librarse de su grupo de semejantes, afirma: "Me refugiaba a pensar en Amparo Carmen Teresa Yolanda. Daba vueltas y vueltas a sus palabras y escribía en mi frío departamento frente al Palacio de Bellas Artes." Más

adelante, en la novela, conforme toma más conciencia de sí mismo y va adquiriendo más capacidad de analizar su situación, muestra al lector la importancia de las palabras en todo aspecto de su vida: "No cabe duda que la vida del hombre corre el riesgo de sufrir mucho al tornarse en palabras" (226). Al final, durante la confrontación con la Manifestación Silenciosa que precedió a la Noche de Tlatelolco, este evento también llega a tener connotaciones relacionadas con el idioma. La marcha, pese a ser silenciosa, se considera un fenómeno de palabras. El narrador afirma: "Las peores palabras eran dichas por el silencio electrizante, o suscitadas por él" (369). Aún más importante, la marcha es vista como una tentativa de formular palabras: "Era el momento del amasado y la maceración, del esfuerzo inútil por formularse en palabras" (369).

Las dos novelas ejemplifican el segundo código de Iser, ya que las dos revelan el proceso en el cual la obra literaria se convierte en objeto del idioma. En *La princesa del Palacio de Hierro* varias técnicas literarias logran crear este efecto (de la novela como objeto de lenguaje). Primeramente la descripción de los personajes como figuras caricaturescas -- por ejemplo, las descripciones como "nariz pinochesca" y "caras de botella de Chivas Regal"-- crean, para el lector,

una serie de objetos caricaturizados. Además, las numerosas divagaciones en las cuales pierde el hilo de su propia narración, encontrándolo después, son recursos literarios que sirven para llamar la atención al acto de narrar, a la estructura verbal, que es precisamente la novela que se está leyendo. El narrador en *Compadre Lobo* hace que la novela esté consciente de ser objeto verbal; logra hacer esto con su constante análisis de su propia textura, de las palabras. El lector empieza a descubrir, a través de este análisis de palabras, que el idioma degrada todo, que expresa solamente lo más banal, o en el peor de los casos, reduce todo a frivolidad e insignificancia.

La multiplicidad de respuestas del lector --la interacción entre los tres diferentes lectores, el lector de ficción, el lector ficcionalizado y el lector implícito-- es la base de la tensión que siente el lector verdadero, que experimenta las diferentes reacciones de los tres lectores. En las dos novelas la situación narrativa es ambigua. La misma inestabilidad de esta situación narrativa parece realzar la variedad de respuesta de lectores que aquí se señala. Es el primer nivel de respuesta a la lectura, la observación directa de la anécdota, el elemento que vuelca el tema de la lectura de la novela hacia sí mismo y alude a ciertos temas

que se convierten en imágenes-en-espejo del lector implícito. A la vez el proceso de ganarse la confianza del lector por medio de las estrategias anteriormente discutidas con relación al lector ficcionalizado hace que las dos novelas resulten ser logros estéticos. La interacción entre el lector de ficción y el lector ficcionalizado se revela en los comentarios del lector de ficción (un personaje) como el siguiente, que ha sido citado anteriormente: "sacrificar la vida en aras de un misterioso tráfago de símbolos y símbolos de símbolos." Aquí el lector de ficción, en efecto, describe el proceso experimentado por el lector ficcionalizado. Estos niveles de lectura y la interacción entre ellos, inevitablemente vuelven al lector al descubrimiento inicial de Sainz como escritor del lenguaje de la "onda". El lector es confrontado con una serie de sustituciones a la vez que se observa él mismo en la novela, es sustituido dentro de la novela y experimenta las substituciones como todos los lectores postulados simultáneamente por Sainz. Además de la abundancia de novelas conscientes de sus propios procesos de escritura durante los años setenta, hay, además, por lo menos en el caso de Sainz, novela consciente de su propia lectura. Esta lectura y escritura auto-consciente de las novelas de esta década, como *La tía Julia y el escribidor*, sugiere la

importancia de la respuesta del lector en el estudio de la ficción hispanoamericana.⁸⁹

Traducción de Rowena Rivera

El artículo apareció originalmente en inglés bajo el título, "The Reader and the Recent Novels of Gustavo Sainz." *Hispania* 65,3, 1982, pp. 383-397.

⁸⁹Discuto la cuestión de lectores y escritores en mi artículo "La tía Julia y el escribidor: escritores y lectores", *Texto Crítico*, 13, 1979.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. *Notas De Literatura*. Barcelona, Ariel, 1962. Traducción: Manuel Sacristán.
- Austin, John. *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*. Buenos Aires, Paidós, 1971. Traducción: Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, Crítica y estudios literarios, 1990.
- Beinhauer, Werner. *El español coloquial*, Gredos, Madrid, 1963.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica Y Poética*. México, Porrúa, 2008.
- Block de Behar, Lisa. *Una Retórica del Silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. México, Siglo XXI, 1984.
- Candido, Antonio. *Estruendo y liberación. Ensayos críticos*. Ed. de Jorge Ruedas de la Serna y Antonio Arnoni Prado. México, Siglo XXI, 2000.
- Castilla Del Pino, Carlos. *Introducción a la hermenéutica del lenguaje*. Barcelona, Península, 1972.
- Choderlos de Laclos, Pierre. *Las relaciones peligrosas*, México, Herrero Hermanos, 1960.

- Coreth, Emerich. *Cuestiones fundamentales de hermenéutica*. Barcelona, Herder, 1972. Traducción: Manuel Balasch.
- Culler, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Crítica, 2001.
- Davidson, Donald. *De la verdad y de la interpretación. Fundamentales contribuciones a la filosofía del lenguaje*. Barcelona, Gedisa, 1990. Traducción: Guido Filippi.
- De Man, Paul. *Alegorías de la lectura*. Barcelona, Lumen, 1990. Traducción: Enrique Lynch.
- Domínguez, Mignon (ed.). *Estudios de narratología*, Buenos Aires, Biblos, 1991.
- Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires, Amorrortu, 1971. Traducción: Marta Rijzman.
- Faye, Jean Pierre. *La crítica del lenguaje y su economía*. Madrid, Alberto Corazón, 1973. Traducción: Benito Gómez.
- Los lenguajes totalitarios*. Madrid, Taurus, 1974. Traducción: Miguel Ángel Abad.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México, Siglo XXI, 1974. Traducción: Elsa Cecilia Frost.
- La arqueología del saber*. México, Siglo XXI, 1985. Traducción: Aurelio Garzón del Camino.
- El orden del discurso*. Barcelona, Tusquets, 1970. Traducción: Alberto González Troyano.

Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca, Sígueme, 1977.

Traducción: Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito.

Genette, Gérard. *Palimpsestes. La Littérature Au Second Degré*. Paris, Seuil, 1982.

--*Ficción y dicción*. Barcelona, Lumen, 1993. Traducción: Carlos Manzano.

Girondo, Oliverio. *Obra*, Buenos Aires, Editorial Lozada, 2002.

Habermas, Jürgen. *Conocimiento e interés*. Madrid, Taurus, 1986. Traducción: Manuel Jiménez, José F. Ivars y Luis Martín Santos.

Hjelmslev, Louis. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos, 1980. Traducción: José Luis Díaz de Liaño.

Imízcoz, Teresa, et. al., *Quién cuenta la historia. Estudios sobre el narrador en los relatos de ficción y no ficción*, Pamplona, Ediciones Eunete, 1999.

Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid, Taurus, 1986. Traducción: Jaime Siles y Ela Ma. Fernández-Palacios.

Lenk, Kurt. *El Concepto de ideología. Comentario crítico y selección sistemática de textos*. Buenos Aires, Amorrortu, 1971. Traducción: José Luis Etcheverry.

- Lledó, Emilio. *Lenguaje e historia*. Barcelona, Ariel, 1978.
- Filosofía y lenguaje*. Barcelona, Ariel, 1983.
- La memoria del logos*. Madrid, Taurus, 1984.
- Lozano, J., Peña-Marín, C. y Abril, G. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid, Cátedra, 1982.
- Lyons, John. *Lenguaje, significado y contexto*. Buenos Aires, Paidós, 1981. Traducción: Santiago Alcoba.
- Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna*. México, REI, 1993. Traducción: Mariano Antolín Rato.
- Marshall Urban, Wilbur. *Lenguaje y realidad*. México, FCE, 1979. Traducción: C. Villegas y J. Portilla.
- Nicol, Eduardo. *Metafísica de la expresión*. México, FCE, 1974.
- Crítica de la razón simbólica*. México, FCE, 1982.
- Miller, Beth. *Mujeres en la literatura*. México, Fleischer, 1978.
- Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote. E ideas sobre la novela*. Madrid, Revista De Occidente, 1970.
- Ortiz-Osés, Andrés. *Mundo, hombre y lenguaje crítico*. Salamanca, Sígueme, 1976.
- Pérez, María Concepción (ed.). *Los géneros literarios. Curso superior de narratología*. España, Universidad de Sevilla, 1997.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, UNAM-Siglo XXI, 2005.

Rall, Dieter (ed.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México, UNAM, 2008.

Rama, Ángel. *Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha 1964-1980*, México, Marcha Editores, 1981.

Ricoeur, Paul. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, México, FCE, 2002.

Robert, Marthe. *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*. Madrid, Taurus, 1972. Traducción: Rafaél Durbán Sánchez.

Rossi-Landi, Ferruccio. *El lenguaje como trabajo y como mercado*. Caracas, Monte Avila, 1970. Traducción: Italo Manzi.

--*Ideologías de la relatividad lingüística*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1974. Traducción: Juan Antonio Vasco.

--*Semiótica y estética*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1976. Traducción De J. A. Vasco y R. G. Manzini.

Shell, Marc. *La economía de la literatura*. México, FCE, 1981. Traducción: Jorge Aguilar Mora.

--*Dinero, lenguaje y pensamiento. La economía literaria y la filosófica, desde la edad media hasta la época moderna*. México, FCE, 1985. Traducción: Juan José Utrilla.

Sontag, Susan. *Contra La interpretación*. Barcelona, Seix Barral, 1969. Traducción: Javier González-Pueyo.

Sullá, Enric. *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1996.

Tort, Michel. *La interpretación o la máquina hermenéutica*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1976. Traducción: Diana Guerrero.

Trías, Eugenio. *Teoría de las Ideologías*. Barcelona, Península, 1970.

Vattimo, Gianni. *Ética de la interpretación*. Barcelona, Paidós, 1991. Traducción: Teresa Oñate.

Vigara Tauste, Ana María. *Morfosintaxis del español coloquial*, Madrid, Gredos, 1992.

Bibliografía y tesis sobre *La princesa del Palacio de Hierro*

Sainz, Gustavo. *La princesa del Palacio de Hierro*, México, Joaquín Mortiz, primera edición, 1974.

Bidon, Claude. *Mythe, Language et Societé au l'étude de la classe moyenne a travers de roman de Gustavo Sainz La Princesa del Palacio de Hierro*. Université Paul Valéry de Montpellier. UER II, Littératures et Civilisations de la Méditerranée, Maitrise d'enseignement de Langues Vivantes et Etrangères, France, 1980.

Decker, David. *Gustavo Sainz and the recent Mexican novel*. University of Kansas. Lawrence, Kansas, 1977, 298 p.

Farrington, Sharyl Sydney. *Gustavo Sainz: An Analysis of The Princess of the Iron Palace*, Rice University, Houston, Texas, 1975, 320 p.

Dugam, Shanon Creola. *La voz para que no brincaran tan duro la tradición y la modernidad. Gustavo Sainz y La Princesa del Palacio de Hierro*. Cornell University, New York, 1999, 384 p.

Ferguson Caram, Dorothy. *Uncontrollable Reality in the Work of Gustavo Sainz*, The University of Texas at El Paso, 1975, 348 p.

Gallauner, María. *Gustavo Sainz's erzähltechnik in "La Princesa del Palacio de Hierro" im vergleich mit James Joyce's "Ulysses"*. Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie and der

Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, Wien, 1998, 300 p.

Hardy, Karen J. *Gustavo Sainz'La Princesa del Palacio de Hierro: a three hundred page telephone call*. Departamento de Estudios Hispánicos. The University of Alabama Press. Kinston, Alabama, 1989, 184 p.

Inojosa, Franklin J. "*La Princesa del Palacio de Hierro*", un prototipo de la novela coloquial latinoamericana. Indiana University, Bloomington, 2000, 212 p.

Josef, Bella. *A alternative do humor em La Princesa del Palacio de Hierro*. Sociedade Brasileira de Lingua e Literatura. Salamandra, Río de Janeiro, 1978.

Levy Vázquez, Ruth Elizabeth. *Proceso de escritura de la novela La Princesa del Palacio de Hierro de Gustavo Sainz*. México, Universidad de Guadalajara. Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades. División de Estudios de la Cultura. Departamento de Estudios Literarios. Guadalajara, Jalisco, 2003, 280 p.

Morgan, Claire. *To what extent does the city, a literary construct, impact a narrative strategy of the self in "La Princesa del Palacio de Hierro", by Gustavo Sainz*. Cambridge University Press, Cambridge, London, 2001, 236 p.

Morrow, Carolyn. *The Challenge of Changig Society: La Princesa del Palacio de Hierro de Gustavo Sainz*. Arizona

State University. Center for Latin American Studies, Tempe, Arizona, 2005, 434 p.

Muller, Ink. *La Princesa del Palacio de Hierro von Gustavo Sainz. Eine Kommunikationsonorientierte Analyse des Bedueutungsaufbaus*. University of Hamburg, Germany, 1988.

Ortiz Partida, Víctor. *Los lugares narrativos en La Princesa del Palacio de Hierro, de Gustavo Sainz*. Universidad de Guadalajara. Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades. División de Estudios Históricos y Humanos. Departamento de Letras, Guadalajara, Jalisco, 1996, 354 p.

Pagés Larraya, Antonio. *Una novela mexicana sobre las mujeres*. Instituto Judío Argentino de Cultura e Información, Tucumán, Argentina, 1980, 398 p.

Pool Madrigal, Mariana. *The image of Limited God in two Mexican Novels: Hasta no verte Jesús Mío and La Princesa del Palacio de Hierro*. Rice University, Houston, Texas, 1980, 360 p.

Ramírez, Pilar. *La Princesa del Palacio de Hierro. Mujer, novela y sociedad*. Centro Toluqueño de Escritores, Toluca, México, 1988, 260 p.

Swanson, Philip. *Gustavo Sainz and La Princesa del Palacio de Hierro: Funniness, identity and the post-Boom*. Manchester University Press, New York, 2002, 316 p.

Trigo, Pedro. *La Princesa del Palacio de Hierro: Narrativa de una sociedad en transformación*, Universidad Central de Venezuela, Dirección de Cultura, Caracas, Venezuela, 1976.

346 p.

Hemerografía sobre Gustavo Sainz y *La princesa del Palacio de Hierro*

"A troche y moche", "La princesa del Palacio de Hierro", *Modelos para armar*, verano-otoño, 2002, p. 6.

Arana, María Dolores, "Los tres premios Villaurrutia 1974", *Papeles de Son Armadans*, 235, octubre, 1975, pp. 87, 92-94.

Bruce-Novoa, John, "GS, *La princesa del Palacio de Hierro*", *Revista Iberoamericana*, 9, ene-mar, 1976, pp. 136-137.

Carballo, Marco Aurelio, "La computadora, nueva musa de la literatura", *Revista de revistas*, 172, 17 de septiembre, 1975, pp. 30-33.

Delhumeau, Antonio, "Había una vez... una princesa de Hierro", *Excelsior*, 31 de octubre, 1974, p. 7a.

Donoso Pareja, Miguel, *Los Universitarios*, 36, 15 de noviembre, 1974, p. 15.

Escalante, Evodio, "¿Qué tendrá la princesa? Ha perdido la risa, ha perdido el color", *La cultura en México*, 669, 4 de diciembre, 1974, p. XV.

Foppa, Alaide, "Los novios de la princesa", "La onda", 72, 27 de octubre, 1974, pp. 3,5.

"Gustavo Sainz aclara: los secretos de una princesa" (*La princesa del Palacio de Hierro*), *Punto*, 71, 20 de octubre, 1974, pp. 6-7.

Julie Jones, "The Dynamics of the City: *La princesa del Palacio de Hierro*, *Chasqui*, 1, noviembre, 1982, p. 14-23.

"La nueva novela de GS", *Claudia*, 110, noviembre, 1974, pp. 56-57.

"*La princesa del Palacio de Hierro*: una novela sin benevolencia", "Diorama de la cultura", 1 de diciembre, 1974, p. 12.

Olguín, Sergio, "Otra vez conejos en el palacio" (*Gazapo y La princesa del Palacio de Hierro*), "La Guía", 46, 13 de agosto, 1982, pp. 3, 14.

Ortiz Pinchetti, Francisco, "El arte de vender un libro", *Revista de revistas*, 127, 6 de noviembre, 1974, pp. 46-47.

"Una princesa al desnudo", "La Onda", 74, 10 de noviembre, 1974, pp. 6-7.

Osorno, Diego, "Del Palacio de Hierro al Cártel de Juárez" [en línea] artículo publicado en su blog que aparece en el portal del periódico mexicano Milenio, <http://www.milenio.com/node/139149> [fecha de consulta 29 de diciembre de 2008]

Pérez de Mendiola, Marina, "Sendereando por *La princesa del Palacio de Hierro*" [en línea], Blog de Gustavo Sainz, dirección URL: <http://www.gustavosainz.blogspot.com/> [consulta: 26 de abril de 2008]

Ramírez Heredia, Rafael, "Charla con GS a propósito de *La princesa del Palacio de Hierro*", "El Heraldo en la Cultura", 474, 8 de diciembre, 1974, p. 3.

Reyes, Octavio, "*La princesa* en tela de juicio", "La Onda", 76, 24 de noviembre, 1974, p. 5.

Torres Fierro, Danubio, "La Molly Bloom defecha", *Plural*, 39, diciembre, 1974, pp. 84-86.

"Una novela de Gustavo Sainz: pérdida e identidad de una princesa", "Diorama de la cultura", 15 de diciembre, 1974, pp.8-9.

Bibliografía y tesis sobre Luis Rafael Sánchez y *La guaracha del Macho Camacho*

Barradas, Efraín, *Para leer en puertorriqueño: acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez*, Río Piedras, Cultural, 1981.

Figueroa, Alvin Joaquín, *La prosa de Luis Rafael Sánchez: texto y contexto*, Nueva York, Peter Lang, 1989.

Hernández Vargas, Nélide y Caraballo Abreu, Daisy (eds.), *Luis Rafael Sánchez: crítica y bibliografía*, Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1985.

Maeseneer de Rita y Salvador Mercado Rodríguez, *Ocho veces Luis Rafael Sánchez*, Madrid, Verbum, 2008.

Sánchez, Luis Rafael. *La guaracha del Macho Camacho*, La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1985.

Sánchez, Luis Rafael. *La guaracha del Macho Camacho*, Madrid, Cátedra, 2005, tercera edición.

Vázquez Arce, Carmen. *Por la vereda tropical: notas sobre la cuentística de Luis Rafael Sánchez*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1994.

Vázquez Arce, Carmen. *Salsa y control: el discurso expositivo de Luis Rafael Sánchez*, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México, 1984.

Hemerografía de y sobre Luis Rafael Sánchez y *La guaracha del Macho Camacho*

Alonso, Carlos J, "La guaracha del Macho Camacho: The Novel as Dirge", *Modern Language Notes*, Baltimore, Maryland, 100-1, 1985, pp.348-360.

Arce de Vázquez, Margot, "Acotaciones a una lectura de *La guaracha del Macho Camacho*", *Revista Puertorriqueña de Investigaciones Sociales*, Hato Rey, Puerto Rico, I, 2, enero-junio 1977, pp. 18.25.

Ben-Ur, Lorraine Elena, "Hacia la novela del Caribe: Guillermo Cabrera Infante y Luis Rafael Sánchez", *Revista de Estudios Hispánicos*, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, V, 1978, pp. 129-138.

Bortulossi, Marisa, "La intertextualidad como instrumento de crítica cultural: los casos de Puig y Sánchez", en *Literatura como intertextualidad. IX Simposio Internacional de la Literatura*, Asunción, Paraguay, Universidad del Norte, 1991, pp. 215-225.

Ferré, Rosario, "*La guaracha del Macho Camacho*", *El Nuevo Día*, San Juan, Puerto Rico, 15 de enero de 1977, pp. 12-13.

Sánchez, Luis Rafael. "Donde mi pobre gente se morirá de nada", *Claridad*, periódico del Partido Socialista Puertorriqueño, San Juan de Puerto Rico, 20 de febrero de 1972, p. 22.

--"La generación O sea", *Claridad*, periódico del Partido Socialista Puertorriqueño, San Juan de Puerto Rico, 23 de enero de 1972, p. 22.

--"Reencuentro con un texto propio", *Sin nombre*, Vol. XII, No. 1, abril-junio 1981, p. 21.